

Das Laienspiel und die Spielweise

Martin Luserkes

Franz L. Pelgen

DAS LAIENSPIEL UND DIE SPIELWEISE MARTIN LUSERKES

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Franz L. Pelgen
aus Speyer am Rhein



München 1957

Referent: Professor Dr. Artur KUTSCHER

Tag der mündlichen Prüfung: 27. Febr. 1957

DAS LAIENSPIEL UND DIE SPIELWEISE

MARTIN LUSERKES

	<u>Seite</u>
A. <u>DAS NEUZEITLICHE LAIENSPIEL</u>	9
I. Geschichtlicher Abriß der Laienspielbewegung	9
II. "Laienspiel". Versuch einer Definition	17
1. Abgrenzung des Laienspiels vom Berufs- theater und "Klerikerspiel"	19
2. Distanzierung des Laienspiels vom Vereins- theater	22
3. Stellung der Laienspieler zum Volksspiel	23
4. Schulspiel	24
III. Anliegen und Wesen des Laienspiels	28
IV. Grenzen des Laienspiels	30
1. Wollen und Erleben	30
2. Talent und Kunst. Mangel an Können	31
3. Gemäße Spieltexte	32
V. Spiel und Luserkes Forderungen an ein gepflegtes Laienspiel	34
1. Natürlichste Voraussetzung: Mimisches Naturtalent	35
2. Systematische Spielpflege	36
3. Wirkliches (lokales) Leben im Spiel	38
4. Stückeschreiben (Bauhütte)	40
5. Musische Aktivierung	44

VI.	Entwicklung der Spielweise Luserkes	46
VII.	"Drama" und "Schauspiel", Jugend- und Laienspiel und der Stil Shakespeares	55
	1. "Drama" und "Schauspiel"	55
	2. Jugend- und Laienspiel und der Stil Shakespeares	58
B.	<u>DAS BEWEGUNGSSPIEL MARTIN LUSERKES</u>	61
I.	Herleitung von Theorie und Praxis	61
II.	Das Wesen des Bewegungsspiels	66
III.	Topographie des Luserkeschen Bewegungsspiels	70
IV.	Die "Kompasslehre" des Bewegungsspiels	75
V.	Die Bühne des Luserkeschen Bewegungsspiels und die Ausdrucksmittel des Theaters	72
C.	<u>EINFLÜSSE UND AUSWIRKUNGEN DER SPIELWEISE MARTIN LUSERKES</u>	78
I.	Das Theater und die Bestrebungen einer Theatererneuerung	78
II.	Hans Brandenburg und der "Bund für das Neue Theater"	80
III.	Die öffentlichen Bühnen	84
IV.	Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht	86
V.	Luserke und die deutsche Laienspielbewegung	88
VI.	Deutsche Freischar	91
VII.	Deutsche Shakespeare-Gesellschaft	92
VIII.	Luserke-Schule: Kurt Sydow	94

D. WERTUNG DER LAIENSPIELBESTREBUNGENMARTIN LUSERKES

96

I. Luserkes Bewegungsspiel - Ein Weg zu
Shakespeare

96

II. Luserkes Laienspiel - Vorstoß zur eigenschöp-
ferischen Tat

96

E. BIOGRAPHISCHER ABRISS

98

F. BIBLIOGRAPHIE

99

G. PLÄNE UND SKIZZEN

115

Digitized by the Internet Archive
in 2026

Vorliegende Arbeit behandelt die Laienspielbestrebungen Martin Luserkes, seine Entdeckung wichtiger Formprinzipien Shakespeares, die schöpferische Tat der Entwicklung des Bewegungsspiels und Herleitung von Theorie und Praxis aus dem Stil Shakespeares. Sie unternimmt ferner, Wesen und Bedeutung der Theorie und Praxis Martin Luserkes und deren Weiterwirken zu umreißen. Ganz allgemein geht die Arbeit zunächst auf Fragen ein, die das Laienspiel und die Laienspielbewegung an sich betreffen.

Grundsätzlich darf sich der Verfasser wohl auf die Studien auf dem Gesamtgebiet des Laienspiels seines Lehrers, Herrn Professor Dr. Artur Kutschers, berufen, auf die an den entsprechenden Stellen aufgebaut werden konnte.

Über die Schriften Martin Luserkes hinaus konnte sich der Verfasser in gewissem Sinne auf die biographisch-bibliographische Arbeit Martin Kiessigs, "Martin Luserke. Gestalt und Werk. Versuch einer Wesensdeutung. Anhang: Monographische Bibliographie Martin Luserkes" (Philolog.-histor. Diss. Leipzig 1936) stützen, konnte aber dessen Angaben wissenschaftlich nicht verwerten, da Kiessig keine Quellennachweise im Einzelnen gibt.

DAS NEUZEITLICHE LAIENSPIEL

Geschichtlicher Abriss der Laienspielbewegung

Unter den Zuständen des Menschen aber ist gerade das Spiel, und nur das Spiel, es, was ihn vollständig macht und seine doppelte Natur auf einmal entfaltet; der Mensch ist nur ganz Mensch, wo er spielt.

(Schiller, Briefe "Über die ästhetische Erziehung des Menschen", 15. Brief. 1793/94)

Im Mimischen, der einfachsten und ältesten Form des Theaters und Dramas findet der Spieltrieb, der "Urtrieb der Menschheit" (1), seinen Ausdruck, besonders in der Jugend, der eigentlichen Spiel-Periode des Menschen. Im Spiel und durch das Spiel findet der Mensch in seinem Dasein Ergänzung und Erfüllung, Befriedigung in Wirklichkeit unerfüllbarer Wünsche, notwendige Ergänzung eines einseitigen Betätigungsdranges, Abregung schädlicher Triebe, Stillung seines Bedürfnisses oder Sucht, irgendetwas zu können, Übung für irgend etwas, Entladung überschüssiger Kräfte, schöpft er Kraft und schafft sich selbst Befreiung und Erlösung und findet ein Betätigungsfeld für seinen ihm angeborenen Nachahmungstrieb (2).

Bis vor etwa 400 Jahren gab es bei uns nur ein Bühnenspiel, dessen Träger keine Berufskünstler, sondern Laien waren. Erst seit der Commedia dell' arte in der Mitte des 16. Jahrhunderts und dem Auftreten der englischen Komödianten gegen Ende des 16. Jahrhunderts gibt es bei uns ein Berufstheater. Daneben existierte das Theaterspiel der Laien weiter, gab es noch Menschen, die sich nicht mit dem Zusehen zufriedengaben, sondern ihre Freude vor allem daran hatten, selber zu spielen.

Das Volk und die Humanisten- und Klosterschulen setzten die jahrhundertalte Tradition fort oder knüpften wieder daran an. Professor Artur

1) Kutscher, "Grundriss der Theaterwissenschaft", S. 11; Vgl. auch Karl Groos; "Die Spiele der Tiere", Jena 1896, "Die Spiele der Menschen", Jena 1899 und "Der Lebenswert des Spiels", Jena 1922

2) Kutscher, a.a.O., S. 11; ferner: Johan Huizinga, "homo ludens", Basel/Brüssel/Köln/Wien 1938

KUTSCHER weist in seinem "Grundriss der Theaterwissenschaft" (1) darauf hin, dass mimische Äusserung immer und überall vorhanden ist, freilich mit grossen graduellen Unterschieden.

Kurz nach der letzten Jahrhundertwende trat ein neuer Typ des Laienspieler in Erscheinung, den Prof. Kutscher der besseren Unterscheidung wegen vom Dilettantentheater "Edellaienspieler" nennt. Die Wurzeln dieses neuen Typs von Laienspieler und -spiel sind in der frühen Jugendbewegung, dem Steglitzer Wandervogel und der Freideutschen Jugend, den "romantischen Rebellen" und bei der Freien Schulgemeinde Wickersdorf zu suchen, die sich gegen eine verbürgerlichte, technisierte und kommerzialisierte Welt und gegen die Anschauungen der älteren Generation auflehnten. Sie waren alles andere als selbstbewusste Verfechter einer neuen "Jugendkultur" im Sinne Gustav Wynekens - mit Ausnahme von Martin LUSERKE. Sie suchten eine neue Form, ihr Leben zu gestalten, frei vom Alltäglichen, durch eine Flucht in eine andere (Schein-) Welt. Das Spiel der frühen Jugendbewegung entsprang nicht der Absicht, dem Volk wieder altes Kulturgut zuzuführen, Volksbildung zu treiben oder nationale Gesinnung zu wecken. Das alles trat erst etwa ab 1919 in Erscheinung. Ihr Spiel war, wie ihr Wandern, Singen und Tanzen, "unmittelbarer Ausdruck", oder wie Romano Guardini es bezeichnet "zweckfrei sich ausströmendes, von der eigenen Fülle Besitz ergreifendes Leben, sinnvoll eben in seinem reinen Dasein" (2).

Nach der Tagung auf dem Hohen Meissner 1913, die der Freideutschen Jugend unter Führung von Gustav Wyneken ihre innere Einheit und die Formulierung und Verkündung ihres Wollens gebracht hatte, erfasste die Jugendbewegung eine nationale Welle und ein Sehnen nach deutscher Volkswendung, aus dem heraus, nach der Sammlung und dem Neuaufbau der Jugendbewegung nach dem Weltkrieg 1914 - 18, die neue Art des volkhaften Spiels erwuchs. Ähnlich der nationalen Welle hatte in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg und unmittelbar danach bereits eine religiöse Erneuerungswelle die Geister erfasst und ein Besinnen auf die mittelalterlichen Mysterienspiele mit sich gebracht. Diesen religiösen und nationalen Gesichtspunkten tragen die Anfänge des neuzeitlichen Laienspiels fast ausnahmslos Rechnung.

1) A.a.O., S. 9/10

2) "Der Geist der Liturgie", S. 67

1914 spielte Goutrfied HAASS-BERKOW (1) mit Studenten der Universität Jena das Oberuferer Christgeburtspiel. Mit ihm und seinem "Totentanz" führte er nach Kriegsende seine Spielarbeit fort - und wurde damit der grosse Anreger der Laienspielbewegung. Sein Spielen und seine Spiele wiesen der Jugend den Weg, bis sie sich eigene Spiele schrieb.

Die Demütigung des Menschen in seinem technischen und wissenschaftlichen Bewusstsein durch den verlorenen Krieg 1914 - 18 und den Zusammenbruch, die traurige Wiederholung abgelebter politischer Situationen und der "Zopf" in Staat, Schule, Bürgertum und Wirtschaft (2) liessen ihn in diesem Elend den Blick nach innen werfen, ganz besonders die Jugend, die am stärksten diesen Erschütterungen ausgesetzt war.

Die vaterländische Gesinnung, die die Jugend auf das Schlachtfeld von Langemarck geführt hatte, die Begegnung einer hoffnungsvollen Jugend mit dem Tod und die Ohnmacht des Volkes ergriffen sie, der es nicht gelingen konnte, die Welt zu meistern. Und so brach sie aus ins Spiel. Abgesehen von diesem ausserordentlichen Anlass, der die Jugend ins Spiel riss, war es die ewige, persönliche und Generationsnot, die nach Gestaltung und Überwindung durch das Sinnbild des Spiels drängte. In symbolischen Spielen spielte sich die Jugend frei.

Auf ihrem Suchen nach Halt und Vorbild griff die Jugend, besonders die studentische Jugend, (Jena, München, Berlin, Bonn u. a.) auf das Mittelalter zurück, das ihr als "einzigartige Zeit lebendigen deutschen Gemeinschaftslebens" erschien (3). Sie spielte Totentänze, das Spiel von Jedermann, Gleichnisspiele, Mysterienspiele und Moralitäten, Passionsspiele, Osterspiele und Krippenspiele, die ihr ein Anliegen ihres Lebensernstes waren. Sie spielte das Urner Wilhelm-Tellspiel, in dem der Ruf nach Freiheit und Volkwerdung laut wurde und die Tat Tells, die zur Befreiung vom fremden Joch und zur Einheit des Volkes führte, ihr zum Sym-

1) Geboren 1888. Zunächst Schauspieler und seit 1913 Lehrer an der Schauspielschule des Deutschen Theaters in Berlin. Wandte sich 1914 von Max Reinhardt ab. 1914 erstes Auftreten mit Jenenser Studenten. 1919 Gründung einer festen Laienspielschar, mit der er bis 1924 In- und Auslandsfahrten durchführte

2) Otto Brües, "Über die Jugendspielscharbewegung", in "Orplid", 2. Jg., H. 7, S. 232

3) Rudolf S. W. Mirbt, "Zur Frage des Laienspiels", in: "Jugend und Bühne", Breslau 1925, S. 186

bol wurde. Sie spielte aber auch das Märchen, weil sie im Märchen, wie in den geistlichen Spielen des Mittelalters, das Walten einer höheren Ordnung sah, durch die alles scheinbar Zufällige eine tiefere Bedeutung gewann. So spiegeln ihre Märchenspiele nicht nur eine heitere Oberflächenwirklichkeit, sondern verweisen in ihrer Art ebenfalls auf den Lebensgrund. Auch in ihnen geht es letzten Endes, über alle Heiterkeit hinaus, um die Stellung des Menschen in der Welt, um Belohnung des Guten und Bestrafung des Bösen, um Gerechtigkeit, um die ewige Gültigkeit der wundersamen Wahrheiten und um den Tod (1). Aber es war doch auch die Verzauberung durch die Märchenwelt, die auf die Jugend wirkte, die sie suchte und derer sie bedurfte. Was der Jugend im Alltag nicht gelang, im Märchen fand es seine Erfüllung. Dies auch im ausgelassenen fröhlichen Treiben, frischen lebensmutigen Spiel, in der Form des Stegreifspiels, dem schon die ersten Spielbemühungen der frühen Jugendbewegung galten, und in den Schwänken des Hans Sachs, die vor dieser Hans-Sachs-Renaissance, fast nur hie und da an Schulen zur Fastnachtszeit aufgeführt worden waren.

Es ist kein purer Romantizismus, dass die Jugend - von ihr ging ja das neue Spielwollen und die Laienspielbewegung aus, und Jugend ist ja ihr Hauptträger - in ihren Spielen auf altes deutsches Spielgut zurückgriff. Es hob die Jugend heraus aus dem engen Milieu, verband sie mit Geheimnissen, setzte an die Stelle rationaler Psychologie den geheimnisvollen Ablauf - und es ging in ihm um das Letzte. Die Herkunft des Repertoires mittelalterlicher Spiele aus den Spielscharen der akademischen Jugend ist dabei unverkennbar (2).

1) z.B. "Gevatter Tod", "Die Geschichte einer Mutter", "Die Zauber-geige", "Der Schweinehirt"

2) Haass-Berkow spielte mit Studenten der Universität Jena; Münchner Studenten spielten bei Gumbel-Seiling; in Mirbts Spielschar waren Studenten neben Arbeitern, Kontoristinnen usw.; Lippls Spieler kamen aus der studierenden Jugend; usw. Eine Ausnahme bilden die Studenten Prof. Kutschers, deren Spiel in engem Zusammenhang mit der Theaterwissenschaft stand (vgl. Grundriss, S. 450 ff.)

Mit dem Auftreten von Gottfried HAASS-BERKOW 1914 und unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg, Max GÜMBEL-SEILING (1), Hans HOLTORF (2), Walther BLACHETTA (3), Gustav GRUND (4), Maria HAIDE, Erich ECKERT u.a., die mit festen Spielkreisen durch das Land zogen, setzte die Laienspielbewegung ein. Sie gaben den Ton an. In allen Gauen Deutschlands bildeten sich innerhalb kürzester Frist Spielscharen in einer solchen Fülle, dass es heute unmöglich ist, sie alle nur aufzuzählen. Nach den schon genannten gingen nachhaltige Einflüsse aus von der "Rheinischen Spielschar" (Leitung: Dr. Ignaz Gentges) (5), von der "Heimgartenspielschar" Neisse/Oberschlesien (6), vom "Kreim" im "Jurimü" (7), wie sich die Spielschar Rudolf Mirbts nannte, von der "St. Jürg-Spielschar" München (Leitung: Alois Johannes Lippl), von der Fichte-Hochschulgemeinde Berlin u.a.m.

Doch längst vor all den genannten der Grossen des Laienspiels hatte seit 1906 ein anderer seine Form des Laienspiels entwickelt: Martin LUSERKE. Mit seinen Schülern der Freien Schulgemeinde Wickersdorf war er auch bereits vor Haass-Berkow öffentlich aufgetreten. Sein Laienspiel ist ein eigener Idealismus und will Gegensatz sein zum Dilettantentheater des Volkes. Seine Spielarbeit blieb zunächst ohne grössere Nachwirkung in der Öffentlichkeit. Erst als die Laienspielbewegung da war, wurde man auf ihren eigentlichen Inaugurator aufmerksam. Luserke ist eine der entscheidenden Kräfte der Laienspielbewegung. Mit seiner Shakespeare-Pflege, seiner Ablehnung der Mysterienspiele, seinem Kampf gegen den deutschen "Verinnerlichungstrieb" im Laienspiel und den organisierten Betrieb nimmt er eine Sonderstellung ein, die und sein Anteil am neuen Laienspiel hier noch näher zu behandeln sein werden.

1) 1919

2) 1919 Gründung der "Schlesw.-Holsteinischen Volksspiele", später umbenannt in "Maskenwagen der Holtorf-Truppe"

3) "Blachetta-Spiele" 1920-1926

4) gehörte eine Zeitlang der "Holtorf-Truppe" an, gründete später eine eigene Spielschar

5) gegr. als Spielschar des german. Seminars der Universität Bonn. Als "Rhein. Spielschar" Musterspielschar des BVB

6) meist Junglehrer; aus ihr hervorgegangen: Dr. Erich Reisch, der heutige Leiter der "Bundesarbeitsgemeinschaft für Laienspiel und Laientheater"

7) d.h. "Kreis Mirbt" im "Jugendring München"

Am Anfang der Laienspielbewegung herrschte der Typ der festen Spielschar vor, doch bald wurde das Spielen wieder zum musischen Tun in den Gruppen der einzelnen Jugendbünde und den Schulen. Die grössten Spielscharen hatten ihren "Zweck" erfüllt.

Die Laienspielbewegung kam ganz spontan. Die grossen Spielscharen waren 1919 nur die auslösenden und wegweisenden Momente. Dann erst setzte 1923 eine "Organisation" ein. Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht hielt in Wickersdorf bei Luserke eine Besprechung ab und plante eine gemeinsame Tagung des Zentralinstituts zusammen mit Luserke, Bühnenvolksbund und Verbänden der Jugendbewegung für 1923 in Berlin, die aber wegen der Währungsinflation erst im September 1924 in Frankfurt am Main abgehalten werden konnte. Diese Tagung "Jugend und Bühne" brachte eine erste weitreichende Auseinandersetzung mit dem neuen Laienspiel.

Der Bühnenvolksbund befasste sich seit 1923 mit dem Laienspiel und seiner systematischen Verbreitung. Diesem Zweck dienten Werkbücher, Zeitschriften, Textsammlungen, Spielberatung und Kurse. Der Bühnenvolksbund war es, der den ersten "Lehrgang für Theaterspielleiter an Laienbühnen", geleitet von Dr. Ignaz Gentges, vom 1. bis 4. Okt. 1923 in Bonn abhielt.

Im Jahre 1923 begann Rudolf MIRBT mit der Herausgabe der Spielreihe "Münchener Laienspiele" (172 Spieltexte). Vom Laienspiel forderte er Auseinandersetzung mit dem Leben und Gemeinschaftsbildung. Er wandte sich gegen das berufsmässig ausgeübte Laienspiel von Haass-Berkow, Holtorf u. a. und verfocht das reine Laienspiel, d.h. ausschliesslich von Laien getragene Aufführungen. Ausserdem sprach er sich für dichterische Gestaltung des Laienspieltextes aus. Seit 1927 hält auch er Laienspiel-Schulungskurse und Werkwochen ab. Mirbt, der bei seiner Spielarbeit vom Sozialpädagogischen ausgeht, kennt kein System. Er will den einzelnen Laienspieler zu seiner eigenen Gebärde bringen. Er erkennt die Vielfalt der Bemühungen und Spielarten des deutschen Laienspiels als notwendig an. Nach seiner Darstellung liegt darin eigentlich die spezifische Art des Laienspiels (1).

1) In der Festschrift zu Mirbts 60. Geburtstag, "Begegnung und Wirkungen", Kassel-Basel 1956, wird in dem Artikel von Dr. Walther Jantzen, "50 Jahre Laienspiel", Mirbts Bedeutung überschätzt. Er hatte und hat

Ihren Kulminationspunkt erreichte die deutsche Laienspielbewegung Mitte der zwanziger Jahre. Grösste Entwicklung in die Breite.

In der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft sank das Laienspiel immer tiefer, das Spiel wurde vielfach politisch missbraucht, das musische Element fast ganz ausgeschaltet und durch ein propagandistisches verdrängt (1). Zwar gab es auch in der Zeit von 1933 bis 1945 noch echtes Laienspiel (2), doch ist im Ganzen gesehen die grosse Entwicklung abgerissen (3).

Nach 1945 wurde vielfach an die Tradition des Laienspiels von vor 1933 angeknüpft, doch zeigte sich i. allg., dass die Zeit der grossen Spielscharen vorbei ist und das Laienspiel auf die Gemeinschaft der Spielenden und Zuschauer beschränkt bleibt (4). Man sucht neue Wege. Das

(Fortsetzung von der vorhergehenden Seite:)

einen grossen Gegen-Spieler, der ihm in manchem voraus war: Prof. Dr. I. Gentges. Beide müssen zusammen genannt werden. In der Laienspielbewegung galten sie als "Päpst" und "Gegenpapst".

- 1) Vgl. die Zeitschriften "Das Deutsche Volksspiel. Blätter für Jugendspiel, Brauchtum und Sprechchor, Volkstanz, Fest und Freizeitgestaltung", Jg. 1934 ff. und "Die Spielschar", herausgegeben von der Reichsjugendführung, Jg. 1936 ff. und "Das volksdeutsche Laienspiel" von Karl Ziegler, Diss. (Erlangen), Lichtenfels 1937
- 2) hier verdienen die Märchenspiele von J. M. Heinen und W. Blachetta und die Rüpelspiele von Heinz Steguweit, die zu dem besten Spielgut des Laienspiels überhaupt gehören, eine besondere Beachtung
- 3) eine sehr ausführliche Darstellung und Interpretation des Laienspiels der NS-Zeit mit grosser Bibliographie findet sich in "Die Neue Literatur", herausgegeben von Will Vesper, 37. Jg., H. 1 (S. 22-32) Leipzig, Jan. 1936
- 4) "Laienspiel. Ein Werkheft", herausgegeben von Günter Bernert und Dr. Ottilie Dinges. Altenberg Bez. Köln, 1949. Darin enthalten: Berichte über die Situation des Laienspiels nach 1945 von Dr. Ignaz Gentges und Edmund Johannes Lutz

Stegreifspiel findet wieder verstärkte Pflege. In neuester Zeit wird dem Spiel als Erziehungsfaktor grösste Bedeutung beigemessen. (Jahrestagung 1956 der Bundesarbeitsgemeinschaft für Laienspiel und Laientheater). Ebenso schenkt man jetzt auch dem Vereinstheater Beachtung, lehnt es nicht mehr wie früher ab, sondern sucht die Spieler für ein echtes Volksspiel zu gewinnen.

Die Frage, ob das Laienspiel gegenüber einer Welle der Industrialisierung und Mechanisierung unseres Lebens auf dem kulturellen Bereich nennenswerte Erfolge zu verzeichnen hat, kann mit dem Hinweis auf eine musische Aktivierung, besonders auf dem Gebiet des Volksspiels, positiv beantwortet werden, was in gewisser Hinsicht auch auf das im allgemeinen wenig erfreuliche Fremdenverkehrstheater zutrifft.

"Laienspiel". Versuch einer Definition

In der gesamten Laienspielliteratur findet sich kein sicherer Hinweis über den Urheber des Begriffs "Laienspiel".

Bei einer Umfrage in den zwanziger Jahren, deren Ergebnis unbekannt geblieben ist, wollte ein Student ermitteln, woher das Wort "Laienspiel" käme und wer es zuerst gebraucht habe. Er glaubte es Martin LUSERKE oder Rudolf MIRBT zutrauen zu dürfen. Nach meinen langjährigen Quellenstudien kommt Rudolf Mirbt für die Wortbildung "Laienspiel" überhaupt nicht in Betracht. Er bekennt auch, er wisse es nicht, wer das Wort prägte (1). Mir gegenüber erklärte Edmund Johannes Lutz (München), er zweifle nicht an der Autorschaft Martin Luserkes. Ich persönlich bin geneigt, mich der Meinung von Edmund Johannes Lutz anzuschließen, zumal ich der Überzeugung bin, dass man Martin Luserke, der als Erster, lange vor dem eigentlichen Aufbruch der Laienspielbewegung, Laienspiel systematisch pflegt, die Wortbildung noch am ehesten zutrauen dürfte.

Versuchen wir aus der Laienspielliteratur herauszulesen, welche Zeit für die Wortbildung in Betracht kommen könnte, so ergibt sich folgendes Bild: In den ersten Veröffentlichungen über das Gesamtgebiet Laienspiel kommt in "Gemeinschaftsbühne und Jugendbewegung" (2) 1924, der Zeitschrift "Blätter für das Laienspiel" (3) ab 1924, "Jugend und Bühne" (4) 1924, das Wort "Laienspiel" bereits öfters vor, auch in Martin Luserkes Nachwort zu der Frankfurter Tagung "Jugend und Bühne" 1924 (5). Zum ersten Mal gebraucht Luserke 1922 in seinem Aufsatz "Die Kultivierung des Laienspiels" (6) den Ausdruck, während er in seinem 1921

1) Mirbt, "Von der eigenen Gebärde", München 1951, S. 116

2) herausgegeben von Wilhelm Carl Gerst, 1. Auflage Frankfurt am Main 1924

3) herausgegeben vom Bühnenvolksbund unter der Schriftleitung von Dr. Ignaz Gentges, ab 1924

4) herausgegeben im Auftrage des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht von Pallat/Lebede, 1. Aufl. Leipzig 1924

5) in "Jugend und Bühne", hrsg. von Pallat/Lebede, 2. Aufl. Leipzig 1925, S. 321-334

6) in "Die Tat", 14. Jg., H. 7, Okt. 1922, S. 519-526

erschienenen Buch "Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele" noch den Ausdruck "Laienbühne" verwendet und Otto BRÜES in seinem Aufsatz "Über die Jugendspielscharbewegung" (1) 1925 noch von "Jugendspiel" und "Jugendspielscharbewegung" spricht. Da Luserkes Buch "Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele" aber schon um 1919 geschrieben wurde (2), müsste der Begriff "Laienspiel" etwa zwischen 1919 und 1922 aufgekomen sein. Sicher ist, dass sich der Ausdruck "Laienspiel" erst um 1922 durchsetzte und innerhalb kürzester Frist zum allgemeinen Sprachgebrauch gehörte.

Nach dem Grossen Brockhaus kann man unter "Laienspiel" eine "seit 1912 aus der Jugendbewegung stammende, von LUSERKE eingeführte Bezeichnung für Theateraufführungen" verstehen. Luserkes Biograph Martin KIESSIG (3) schreibt, Luserke habe 1912 den Ausdruck "Laienspiel" geprägt und fügt noch hinzu "als Gegenbegriff zum Dilettantentheater". Mir schrieb Martin Luserke (4), der Begriff "Laienspiel" sei von ihm 1911 als "Gegensatz zum priesterlichen Spiel" geprägt worden. Im Vorwort zu der erweiterten Fassung seines Spiels "Das Abenteuer in Tongking" (5) schreibt er, dass er 1912 im "Gegensatz zum 'priesterlichen' Spiel vom Wort und den Ideen aus" seine Spielweise "Laienspiel" nannte. Ob nun 1911 oder 1912, das ist eine Frage von sekundärer Bedeutung. Die Zeitangabe Luserkes wäre durchaus verständlich, wenn man die Rolle betrachtet, die Luserke in der Jugendbewegung (6) und Laienspielbewegung spielte. Unverständlich aber bleibt, warum Luserke in der ersten Veröffentlichung über seine Spielweise, in "Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele", den Ausdruck "Laienspiel" nicht verwendet, wenn er ihn schon geprägt hat. - Trotz all der kritischen

1) in "Orplid" 1925

2) Ein Abschnitt daraus wurde in "Die Freie Schulgemeinde", 10. Jg., H. 1, Okt. 1919, veröffentlicht: "Die Bühnenmusik August Halms"

3) "Martin Luserke", S. 70

4) Brief vom 16. 6. 1955

5) Meldorf/Holstein, 1950, S. 3

6) besonders der Freideutschen Jugend. Luserke gehörte zu den Sprechern auf dem Hohen Meissner 1913.

Anmerkungen, die wir zu dieser Frage zu machen haben, halten wir dennoch die Autorschaft Luserkes für den Begriff "Laienspiel" für möglich, letzten Endes auch deshalb, weil sie ihm niemand streitig gemacht hat.

Berechtigte Zweifel bestehen jedoch hinsichtlich der angegebenen Entstehungszeit des Begriffes und der Abgrenzung vom "priesterlichen Spiel". Denn ein "priesterliches Spiel" gab es 1911 oder 1912 überhaupt nicht. Erst seit Haass-Berkows Aufführungen mittelalterlicher Mysterienspiele (1914 und ab 1919 bis 1923) hätte Luserke Veranlassung gehabt, sein Spiel von diesem "priesterlichen" Spiel abzuheben. Einer solchen Abgrenzung nach, erschiene die Zeitangabe Luserkes als zu früh. Lässt man allerdings die von Martin Kiessig angegebene und ihm von Luserke bestätigte (1) Begriffsbestimmung gelten, so würde die Zeitangabe 1911 bzw. 1912 stimmen, da das in der Jugendbewegung aufkommende Spiel sich eindeutig gegen das Dilettantentheater (und auch gegen das Berufstheater) wandte.

Abgrenzung des Laienspiels vom Berufstheater und

"Klerikerspiel"

Die Abgrenzung des Laienspiels vom Berufstheater findet schon im Namen selbst ihren Ausdruck: Laien-Spiel. Wie Luserke verstand man auch sonst verschiedentlich unter Laienspiel nicht das Spiel von Laien im Gegensatz zu dem berufsmässiger Darsteller, sondern fälschlicherweise dem der Priester. Diese "Definition" greift darauf zurück, dass in den ersten, in lateinischer Sprache gehaltenen, geistlichen Spielen des Mittelalters am Anfang der Entwicklung nur Kleriker als Darsteller in Betracht kamen, bis dann in den erweiterten Spielen nach und nach immer mehr Laien als Spieler auftraten und schliesslich die Spiele allein bestritten. Dass diese Erklärung nicht stimmt und nur etwas in das Wort Laienspiel hineingeheimnissen will, zeigt uns ganz deutlich die ge-

1) Kiessig, "Martin Luserke", S. 70: "Das auf das Jahr 1912 zurückweisende Erstrecht Luserkes für den Ausdruck und Begriff hat uns der Dichter später bestätigt."

schichtliche Entwicklung des neuzeitlichen, jugendlichen Laienspiels, das zwar als erstes "eigenes" Spielgut die mittelalterlichen Spiele (aber nicht nur die geistlichen Spiele und von diesen ganz selten einmal ein "priesterliches" Spiel) für sich entdeckt hatte, aber ihr Spiel rein äusserlich schon vom Berufstheater unterschieden haben wollte (1). Auch muss dieser Version entgegengehalten werden, dass zur Zeit, da die frühe Laienspielbewegung die mittelalterlichen Spiele für sich entdeckte, diese Tradition schon jahrhundertlang abgerissen war und eine Unterscheidung zwischen dem Spiel der Kleriker und dem späteren Spiel der Laien im Mittelalter für die Laienspielbewegung überhaupt keine Rolle spielte. Nur die Spieltexte selber und der Geist, aus dem heraus die Spiele entstanden und aufgeführt wurden, war gleich nach dem ersten Weltkrieg in der frühen Laienspielbewegung von entscheidender Bedeutung, nie aber für die Wortbildung Laienspiel, die dann aus der Haass-Berkow'schen Richtung als programmatisches Schlagwort stammen müsste und dementsprechend bei Otto Brües, der bei seiner vielbeachteten Darstellung der "Jugendspielscharbewegung" von Haass-Berkow ausgeht, unbedingt anzutreffen sein müsste, nachdem der Ausdruck "Laienspiel" 1925 bereits nicht nur in der Jugendbewegung, sondern ganz allgemein üblich war.

Eine Abgrenzung des Laienspiels vom "Klerikerspiel" steht in Widerspruch zu der Abgrenzung des Laienspiels vom Berufstheater, die allein die richtige historische Erklärung des Begriffs "Laienspiel" liefert.

-
- 1) Entgegen dieser Tatsache behauptet Oscar SEIDAT: "Laienspiel bedeutet ja keinesfalls ... ein Spiel von Nichtfachleuten, von Dilettanten ..., sondern es bezeichnet den mittelalterlichen 'Laien' im Gegensatz zum 'Klerus', zum geistlichen Stand. 'Laie' heisst hier also Nichtgeistlicher und 'Laienspiel' - das Spiel von Nichtgeistlichen. Das führt uns mitten in die Tradition des kirchlichen Mittelalters, als die Mysterienspiele, vom Klerus und den Laien zunächst gemeinsam im Rahmen der gottesdienstlichen Handlung dargestellt, einen derartigen Umfang annahmen, dass sie den kirchlichen Raum verlassen mussten, der Klarus nicht weiter daran teilnehmen konnte und das darstellende Spiel den Laien überliess." ("Laienspiel - wozu?" in: "Der Laienspieler, Bl.f.d. Freunde d. dt. Laienspiel-Verlages", Rotenburg/Fulda, Sept. 1949, S. 2/3)

Der neue Typ des Laienspiels wollte etwas Eigenes, der Jugend Gemässes. Den Weg zu diesem Eigenen sah die Jugend am Anfang darin, dass sie sich vom Theater abwandte, Stücke seines Spielplanes nicht spielte und ihr für ihr Spiel Bühne und Bühnentechnik, Kostüm und Maske und Spieltechnik - ganz abgesehen von finanziellen Gründen - verpönt waren. Eine Reihe von Studenten- und die meisten Schülerspielscharen waren nicht so radikal.

Der selbstgewählte Abstand vom Berufstheater ist so gross, dass das Laienspiel bereits da aufhört zu arbeiten, wo die Berufskünstler erst ernstlich anfangen (1). Obwohl die Grenzen zwischen Laienspiel und Berufstheater vielfach verwischt sind (2), und der Laienspieler im Grunde doch danach zielt, dem Berufsschauspieler so nahe als möglich zu kommen (3), ist das Laienspiel nicht mit der Kunst des Berufsschauspielers zu vergleichen (4). Laienspiel ist von anderer Wesenheit und ist keine Vorstufe zum Berufsschauspiel. Es kann auf der untersten Stufe mimischer Darstellung stehen bleiben, d. h. bei unzulänglicher Ausbildung dem Dilettantismus nahe bleiben, es kann aber auch die Möglichkeit einer Entwicklung zum Berufsschauspiel bieten.

Luserkes Laienspiel nimmt eine Sonderstellung ein. Er strebt keine Entwicklung zum Berufstheater an, er will aber auch nicht auf der primitivsten Stufe des Spiels stehenbleiben. Er verlangt eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den Forderungen mimischer Darstellung und strebt ein ideales, gepflegtes Laienspiel an. Wollte das Laienspiel nach einem Festspiel, ähnlich den kultischen Spielen der alten Völker, tendieren (was Luserke nie möchte), so wären "gelernte Könnner", "Fachleute des Spiels" (5) dazu nötig, die dann aber schon keine Laienspieler im heutigen Sinne mehr wären. Dagegen forderte Luserke mit Recht, dass auch Laien sich um ehrliche, ernsthafte Gestaltung bemühen, wozu mehr gehört als bloss spielen wollen. Dabei kann man auch nicht auf einer radikalen Ablehnung des Berufstheaters beharren.

1) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 60

2) Kutscher, "Grundriss der Theaterwissenschaft", S. 56

3) A.a.O., S. 52

4) A.a.O., S. 50

5) Luserke, "Jugend- und Laienspiel", S. 37

Wenn auch Luserke heute keine Rangordnung sucht zwischen den Begriffen Meldorfer Spielweise (wie er jetzt sein Bewegungsspiel nennt), Liebhabertheater und Laienspiel, und wenn er heute erklärt, jede dieser Betätigungen könne "unendlich erlebnisreich und aufbauend" sein (1), so muss doch hier bemerkt werden, dass er früher anderer Ansicht war. Durch seine Forderungen an ein gepflegtes Laienspiel hat er sich klar vom Dilettantentheater des Volkes distanziert. Darin war er einig mit allen Kräften des jugendlichen Laienspiels.

Distanzierung des Laienspiels vom Vereinstheater

Der zünftige Laienspieler lehnt das Vereinstheater ab, "weil es die berufene Aufgabe des Bühnenkünstlers mit unfähigen Mitteln laienhaft herabwürdigt und von der selbstlosen Haltung des echten Volksschauspielers weit entfernt ist", mehr noch aber, "weil es entweder bekannte Erfolgswerke des Berufstheaters oder jene zahllosen, häufig gänzlich unkünstlerischen Erzeugnisse der Vereinstheaterproduktion" spielt, meist zu dem Zweck, die Vereinskasse aufzufüllen und aus gesellschaftlicher Eitelkeit heraus (2). Diese Einstellung stammt aus dem Jahre 1936. In früheren Publikationen findet man eine radikalere und verworrenere Einstellung.

Die Jugend suchte einen eigenen, neuen Weg für ihr Spielwollen. Während die Einstellung der Laienspieler zum Berufstheater sich immer wieder änderte, von der radikalen Ablehnung all dessen, was mit dem Theater überhaupt zusammenhängt, über Bestrebungen, das Theater zu reformieren, bis zu einer echten Begeisterung für das Theater und dem Bekenntnis zu einem andersgerichteten Spielwollen, blieb die Haltung der Laienspieler gegenüber dem verkitschten, unechten Vereinstheater bis etwa 1950 stets ablehnend. Erst seit dieser Zeit gibt es, ausgehend von Josef Maria HEINEN, ernsthafte Bestrebungen innerhalb der Laienspielbewegung, das falsch geleitete Spielwollen der Vereinstheaterspieler in die richtigen Bahnen zu lenken, sie durch Kurse und Zeitschriften für das

1) "Meldorfer Spielweise. Eine Art Selbstanzeige" von Martin Luserke, in: "Die Laienspielgemeinde", Nr. 2/ 1951

2) "Volksspiel und Feier", München - Hamburg - Berlin 1936, S. 33

Volksspiel zu begeistern, wie es z. B. im bayerisch-österreichischen Raum gepflegt wird, und vor allem für sie gute Spieltexte zu schaffen (1). In ähnlicher vorbildlicher Hinsicht wirkte bis 1936 der bayrische Verband Volksspielkunst.

Stellung der Laienspieler zum Volksspiel

Das Spiel der Laien, das die Tradition, die von den geistlichen und weltlichen Spielen des Mittelalters ausgeht, fortführt und wenig mit Vereinstheater gemeinsam hat, das echtestes, lebendiges, bodenständiges Laienspiel ist, bezeichnet man heute allgemein als Volksspiel. Es wurde, besonders am Anfang der Laienspielbewegung, wegen seines Theaterbetriebes und seines Spielplans ebenfalls abgelehnt. Die Jugend liess nur ihre eigene Einstellung zum Spiel und ihre eigene Spielweise gelten und verstand nicht das Volksspiel und dessen kulturelle und musische Bedeutung. Lediglich der "Bayr. Verband Volksspielkunst" (bis zu seiner gewaltsamen Auflösung 1936; Präsident: Prof. Dr. Artur Kutscher), der Bühnenvolksbund und noch einige Verbände (2) befassten sich mit dem Volksspiel und suchten durch ständige und intensive Betreuung es zu erhalten bzw. zu kultivieren. Prof. Kutscher, der sich schon sehr früh publizistisch und praktisch mit dem südd. Volks- und Bauerntheater befasste, sagte 1923 (3), dass man staunen müsse über den "künstlerischen Wert im Ganzen, über den guten Durchschnitt der Darbietungen und über die Fülle von ausgesprochenen mimischen Talenten, die im Volke stecken dieser naturnotwendige Ausdruck des inneren darstellerischen Temperamentes, so gewiss ihnen zur vollen Kunst die erforderliche Technik mehr oder weniger fehlt, die selbstverständlich erst die berufliche Ausbildung verleiht, sie ist doch die Wurzel und der Stamm der deutschen Schauspielkunst."

1) Schulungskurse im Sommer und Winter; "Das Volksspiel. Bl. f. Spiel und Feier", München 1952 ff; Volksspiele von J.M. Heinen u. a. im Verlag Val. Höfling, München

2) "Reichsbund für Volksbühnenspiele", "Zentrale deutscher Volksspielkunstverbände" u. a.

3) mitgeteilt in "Für Artur Kutscher", S. 54

Heute arbeiten Laienspieler und Volksspieler in der "Bundesarbeitsgemeinschaft für Laienspiel und Laientheater" (Gründungstagung 5. - 7. März 1954 in Königswinter), gemeinsam mit anderen Bestrebungen innerhalb der Laienspielbewegung zusammen.

Schulspiel

Das Schulspiel kommt bei uns aus der Tradition, die nicht abbricht, seitdem im 13. Jahrhundert (1) geistliche Scholaren besonders in den komischen Szenen der geistlichen Spiele auftraten, und das Theaterspiel der Schüler an den Klosterschulen gepflegt wurde, über das Theaterspiel der Humanistenschulen mit ihrem zweckgebundenen Spiel zur Förderung der "pietas" (moralisierendes Predigtspiel) und als Mittel zur Ausbildung der "eloquentia" (Aneiferung im Lernen, einwandfreie Beherrschung der lateinischen Sprache, Gedächtnisübung und Übung in Aussprache und Geste) (2), über das barocke Theater der Jesuitenschulen und des Benediktinerordens (3) und der Entdeckung des pädagogischen und psychologischen Moments des Schulspiels im 18. Jahrhundert (4) bis in unsere Zeit hinein. Vielfach ist es heute noch üblich, dass an humanistischen Gymnasien aus vorwiegenden Interessen für die Antike einmal im Jahr eine griechische Tragödie in der Originalsprache aufgeführt wird, anderswo die gleichen Stücke in deutscher Übersetzung oder Meisterwerke unserer grossen Dichter.

Schuld daran, dass das Schulspiel vor dem Auftreten Luserkes von der Jugendbewegung abgelehnt wurde, ist, ausser dem Repertoire, die Aufführungspraxis, die beispielsweise sogar so weit ging, die Hauptdarsteller zu Berufsschauspielern in die Lehre zu schicken, oder gar Berufsschauspieler mit der Einstudierung der Stücke, im schlimmsten Fall auch noch

-
- 1) Rein, "Handbuch der Pädagogik", Stichwort: "Schulkomödien, Schuldramen, Kinderschauspiele"
 - 2) Joh. Maassen, "Drama und Theater der Humanistenschulen", Augsburg 1929
 - 3) Kutscher, "Das Salzburger Barocktheater", Wien 1924
 - 4) Walter Gerlach, "Das Schuldrama des 18. Jahrhunderts unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung der Jugendliteratur", in: Zs. f. Gesch. d. Erz. u. d. Unterr., 5. Jg., Berlin 1915 (S. 93-122)

mit der Hauptrolle zu betrauen (1). Der Endeffekt ist unjugendliches, unpädagogisches Spiel, ein Herumstümpfern an tragischen Meisterwerken oder wie es Josef BERDOLT (2) ausdrückt, "Oberlehrertheater mit verhandeltem Klassik". Diese Art Schulspiel abzulehnen erscheint begreiflich, sie hätte aber den zünftigen Laienspielern nicht Veranlassung sein dürfen zu einer generellen Ablehnung des Schulspiels, wie dies vor Luserkes öffentlichem Auftreten der Fall war.

Das Interesse gilt in erster Linie nicht dem Spiel der einzelnen Spieler mit ihren mehr oder minder ausgeprägten Fähigkeiten zur mimischen, ihrem Wesen gemässen, Darstellung, sondern dem, als Abschluß der klassischen Dramenlektüre, aufgeführten Stück, wenn es auch Anforderungen an die Spieler stellt, denen sie - was die Rolle und die Technik des Spiels anbetrifft - mitunter nicht gewachsen sind (3). Erst als die Jugendlichen, die sich um die Jahrhundertwende gegen den damaligen Schulbetrieb auflehnten und sich in der Jugendbewegung zusammengeschlossen hatten, anfangs der zwanziger Jahre selbst als Lehrer in die Schule einzogen und den Geist der Jugendbewegung dort hineintrugen, fand das Schulspiel die ihm gebührende Anerkennung und auch das neue Laienspiel Eingang in die Schule (4). Eine wesentliche Ausnahme bildet Luserkes Laienspiel in der Freien Schulgemeinde Wickersdorf, das zu dieser Zeit längst schon entwickelt war und nun ebenfalls weiterwirkte.

Während das Schultheater mit "klassischem" und neuerem Spielplan und die Vermittlung von Kenntnissen und Wissen durch das Spiel von

1) nach "Sachwörterbuch der Deutschkunde", Leipzig/Berlin 1930, Stichwort "Schul- u. Jugendbühnenspiel"

2) Das Volksspiel, 1930, 6. Jg., 2. H., S. 95/96

3) Es soll hier keineswegs das neuzeitliche Laienspiel in der Schule gegen das Schultheater ausgespielt werden. Beide haben ihre Eigenart und ihre Bedeutung und schliessen sich im Grunde auch nicht aus. Spiel und Theater sind zwei Begriffe, die zusammengehören und sich nicht voneinander trennen lassen (wie man zuweilen in Kreisen der "Edellaienten" glaubte).

4) Ernst Majer-Leonhard, "Schultheater", in: "Gemeinschaftsbühne und Jugendbewegung", 1924, S. 27

der Laienspielbewegung abgelehnt wurde (1), fand das jugendgemäße, pädagogische Spiel der Grundschule seine Anerkennung und Eingang in das neue Spielwollen (2). Nachdem zum ersten Male 1924 in den Richter'schen Richtlinien in Preussen ein amtl. Ansatz gemacht wurde, das Laienspiel in den Schulbetrieb einzugliedern, ordnen heute die meisten Richtlinien und Lehrpläne der deutschen Länder das Spiel in den Kernunterricht ein (3). Somit fand die Forderung Pestalozzis und Fröbels nach "Werktat" Gestaltung und Spiel, das in der Lernschule alten Typs als eine höchst überflüssige Sache galt, die in der Schule verpönt war und als Ablenkung von geordneter Arbeit galt, findet sich heute als eine der natürlichen, menschlichen Betätigungsformen in der Schule im Gesamtbereich der musischen Erziehung, als Unterrichts- und Bildungsprinzip, Unterrichts- und Bildungsmittel und Unterrichts- und Bildungsgegenstand (4), nachdem bereits seit 1923 Laienspiel als wahlfreies Kursfach an der Oberrealschule zum Dom in Lübeck gelehrt wird (5). Der Studienkreis "Schulspiel" der "Bundesarbeitsgemeinschaft für Laienspiel und Lientheater" forderte auf seiner Tagung im November 1954,

-
- 1) Ignaz Gentges, in: Bl. f. J. u. L., 3. Jg., 1. H., S. 1-2; Vgl. dazu den Aufsatz "Das Schultheater, sein Wesen und Wert" von Anton Ettmayer in der gleichen Zs., 3. Jg., 1. H., S. 2-6
 - 2) Bühnenvolksbund ("Wille und Werk", "Das Laienspielbuch", die zwei in Anm. 1) erwähnten Hefte der Zeitschr. "Bl. f. J. u. L.", die das Schulspiel zum Thema haben), Schulspiele von Erich Colberg in der Reihe "Münchner Laienspiele" (hrsg. von Rudolf Mirbt), Spielreihe "Schulspiel" des Dt. Laienspielverlags (hrsg. von Erich Colberg)
 - 3) Seit dem preuss. Ministerialerlass vom 13. Febr. 1926 mit seinen besonderen Richtlinien für das Jugendspiel entwickelten sich wertvolle Beziehungen zwischen staatl. Stellen und dem Laienspiel und sehen sich zentrale Regierungsstellen zu erhöhtem Interesse für das Laienspiel veranlasst!
 - 4) Prof. Dr. Ignaz Gentges in "Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben", Zweimonatsschrift, Düsseldorf, 5. Jg., 1954/55, 4. H., S. 224-231
 - 5) Dr. Walther Borvitz, "Das Laienspiel an der O.R.z.D. in Lübeck", in "Das Volksspiel", 6. Jg., 2. H., S. 31-34

die Lehrerfortbildung möge sich des Schulspiels noch stärker annehmen, dass jeder junge Lehrer während seiner Ausbildung eine Arbeitsgemeinschaft in Praxis und Methodik des Laienspiels mitgemacht hat (1). An den meisten pädagogischen Akademien wird das Schulspiel heute gelehrt und geübt (2).

1) FAZ vom 6. 11. 54

2) so z. B. in Emsdetten (Prof. Dr. Ignaz Gentges), Göttingen (Kurt Sydow), Dortmund, Hannover (Luserke a. G.), Weilburg, Oberhausen/Rheinland usw.

Anliegen und Wesen des Laienspiels

Nach Rudolf MIRBT geht es im Laienspiel "um den Menschen, der erst in der Gemeinschaft sein auf ein Ganzes angelegtes Wesen wieder entdecken und entbinden kann" (1). Mirbt will Menschen formen durch das Spiel, keine Spieler. Das Spiel ist ihm nur willkommener Anlass dazu (2). Das Ästhetische ist dem Laienspieler immer das Letzte. Darin unterscheidet sich das Laienspiel im Wesentlichen vom allgemeinen Theater. Von den ersten Anfängen der Laienspielbewegung an, in der Freien Schulgemeinde Wickersdorf und der Jugendbewegung, sah man in einem lebendigen und gegenwärtigen Laienspiel den "Ausdruck des Willens zur Gemeinschaft" (3). Mit der Illusionswelt des Theaters hat das Laienspiel nichts oder nur wenig gemeinsam. Innerhalb der Grenzen des für ihn Spielbaren bemüht sich der Laienspieler um erlebnismässige Gestaltung seines Spiels. Er gestaltet aus dem Erleben und den Kräften der Seele heraus sein Spiel, das ihm Bekenntnis ist und das die Gemeinschaft der Spielenden voraussetzt, d. h. das Spieler+Zuschauer-Theater. Er spielt, u. zw. in erster Linie für sich, will keine Zuschauer und kein Publikum wie das Theater, nur eine ins Spiel miteinbezogene festliche Spielgemeinde. Aber oft verwischen äussere Repräsentation, Organisation und Öffentlichkeit die Grenzen des Laienspiels und bringen es in die Nähe des Vereinstheaters. Das Spiel des "Edellaien", wie Prof. Kutscher den erst in unserem Jahrhundert entstandenen Laienspielertyp nennt (4), ist, selbst bei höchstem Streben, nicht frei von Dilettantismus.

Mittelpunkt des Laienspiels ist der spielende Mensch, dem Kostüm, Requisit und Bühnenbild untergeordnet sind. Die Technik "braucht" er vielfach nicht, ebenso nicht die Maske. Eine treffende Charakterisierung dieses Typs von Laienspieler enthält das "Laienspielbuch" (5) des

1) Mirbt, "Von der eigenen Gebärde", München 1951, S. 12

2) Mirbt in der Diskussion auf der Jahrestagung des Führungsrings der deutschen Laienspielbewegung in Altenberg 1949

3) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", Bremen 1927, S. 37

4) Kutscher, "Grundriss der Theaterwissenschaft", München 1949, S. 56

5) "Das Laienspielbuch". Herausgegeben von Dr. Ignaz Gentges, Reinhard Leibrandt, Rudolf Mirbt, Bruno Sasowsky. Berlin 1921

Bühnenvolksbundes auf Seite 11, wo die Herausgeber den Führer einer Jugendspielschar zu Wort kommen lassen: "Wir treten so, wie wir sind, mit feierlichem Ernst oder aufgelegt zu lustigen Streichen, vor unseren festlichen Kreis. Eine heilige Begeisterung erfüllt uns, dass wir singen und tanzen und spielen können, und wir schöpfen dann aus dieser Begeisterung und formen aus ihr die Figur, die unser Leben durch ein passendes Spiel uns auferlegt hat. Wohl kennen wir die Demut, denn wir machen uns an keine Texte, die mehr von uns verlangen. Wir spielen nur uns, und wir sind auch gar nicht so eingebildet, eine hohe künstlerische Wirkung erzielen zu wollen. Wir spielen für uns, wie der Vogel für sich singt. Und da wir aus innerer Ergriffenheit spielen, brauchen wir keine vielen Proben. Wir leben in so enger Gemeinschaft, dass einer auf den anderen reagiert, ohne dass er in Bewegung und Wort festgelegt ist ... Wir sind nicht literarisch ... Wir brauchen ... kein Spielbild, kein Spielkleid, alles das gestalten wir mit der Kraft unserer inneren Ergriffenheit ... (Seite 12:) unser Spiel (ist) mehr als Spielerei, es bringt dem einfachen Menschen im Volke eine neue seelische Verbundenheit. Das spürten wir auf unseren Spielfahrten, und daraus leben wir. Und in solchen, die durch ... Asphaltkunst verkorkt und kompliziert geworden sind, weckt es die Sehnsucht, wieder einfach und gesund zu werden. Mehr wollen wir nicht an uns selbst."

Während die innere Einstellung der Laienspieler zu ihrem Spiel im Wesentlichen die gleiche ist, weichen ihre Ansichten in äusseren Dingen, wie Bühne, Requisit usw. voneinander ab, je nach Spielgemeinschaft und Spielaufgabe. Lehnten z. B. die Spielscharen der Jugendbewegung alles ab, was auch nur am Entferntesten mit Theater zu tun hat, so spielten andere Gruppen auf einer Bühne, in den meisten Fällen ohne Kulissen und Lichteffekte, und verwendeten Spielkleider, wenn auch streng stilisiert wie ihre Bühne. Das Laienspiel der Ersteren ist ein Spiel "romantischer Rebellen", das der Letzteren jene Art von "Bekenntnisspiel", wie Rudolf Mirbt es nennt, mit dem man die Vorstellung von wallenden Gewändern, statuarischer Mimik und Gebärde, von dunklen Allegorien und religiösem Pathos verbindet. Von einem Laienspiel von eigenem Idealismus, dem Bewegungsspiel Martin Luserkes, wird noch zu sprechen sein.

Grenzen des Laienspiels

Wollen und Erleben

Dadurch, dass der Laienspielgedanke nach dem ersten Weltkrieg eine Bewegung ausgelöst hat, das Laienspiel systematisch weiterverbreitet und gepflegt wird, und bei der wachsenden Bedeutung, die man dem Laienspiel zumisst, konnte es nicht ausbleiben, dass Laienspiel in gewissem Grade eine Modeerscheinung wurde. Man spielt vielerorts *à la* Laienspiel, "macht in Laienspiel". Was vorher von Laienspielern als Dilettantentheater gebrandmarkt und bekämpft worden war, hat sich vielfach in ihren eigenen Reihen eingeschlichen. Viele pflegen dem Namen (und ihrer Ansicht) nach das Laienspiel und führen auch jugendgemässe Spiele auf, tatsächlich aber ist ihr Spiel nichts anderes als Vereinstheater und Dilettantentheater alten Stils. Sie wollen das Laienspiel, bringen aber dennoch Dilettantentheater. Sie lehnen kitschige, sentimentale und geschmacklose Vereinstheaterstücke ab und spielen ihre "Bekennnis"-Spiele im gleichen Stil. Genau so verhält es sich mit dem Sichausspielen z. B. in Hans-Sachs-Schwänken. In Wirklichkeit ist aber der Krampf nicht weit, genau der gleiche Krampf, den man selbst bei anderen ablehnt. Man kann auch aus einem guten Text eine Klamotte machen. Es kommt auf das Spielen an, auf Können (Bescheidenheit eingeschlossen) und Stil. Erst in zweiter Linie kommt der Text. Manche Laienspielaufführung krankt daran, dass die Spieler zuviel wollen, aber zu wenig können (1). Darüberhinaus wird das Laienspiel auch überall dort, wo es aus falschem Ehrgeiz über seinen Kreis und seine Kräfte hinausstrebt, zum Dilettantentheater (2). Der Laienspieler will sein Spiel erleben und verlässt sich allzu oft auf das Erlebnis. Das aber ist immer unmittelbar, lässt sich weder zwingen, noch erlernen, noch kann man es auf Wunsch in Betrieb setzen. Auch für das Laienspiel sind Talent und Begabung Voraussetzung. (3)

1) Kutscher, "Grundriss der Theaterwissenschaft", S. 53

2) Vgl. Kutscher, "Grundriss der Theaterwissenschaft", S. 59 (Anm.)

3) Kutscher, "Grundriss der Theaterwissenschaft", S. 47

Die Kraft des Laienspielers ist seine Innerlichkeit, seine Ergriffenheit, seine Echtheit, sein Enthusiasmus, sein reiner Wille, seine ganze Hingabe an die Rolle, sein Bekenntnis und sein Erlebnis. Alles Faktoren, die sich weder erlernen, noch auf Befehl und Antrieb einschalten lassen. So ist von vornherein das Spiel des Laienspielers ein Wagnis, und beglückend, wenn er es besteht.

Talent und Kunst. Mangel an Können

Es ist eine Selbstverständlichkeit, dass zum Spielen Können gehört. Das Wollen allein genügt nicht. Laienspieler jeder Schattierung neigen jedoch gern zu der Ansicht, man müsse wenigstens ihren guten Willen gelten lassen, eine Ansicht, die verwerflich ist, wenn Laienspieler sich produzieren.

Auch der Laienspieler muss mimisches Talent, Begabung zum natürlichen Spiel haben. Nur dies gibt ihm die Möglichkeit und Berechtigung zu einer darstellerischen Äusserung ohne Ausbildung. Das Können des Laienspielers erstreckt sich nicht nur darauf, sich selbst zu spielen, wie man allgemein in den Kreisen der Laienspieler, freilich nur der Edellaienspieler, glaubt, sondern auch auf die Möglichkeit zur Charakterisierung und zum "Er"-Spiel (1), was in den Kreisen des neuzeitlichen Laienspiels zuerst und ziemlich alleinstehend Martin Luserke erkannt hat. Ferner findet sich beim Laienspieler, über eine "Anlage zur Darstellung unterschiedlicher, dem Spieler selbst fremder Charaktere" hinaus, auch vielfach eine "Begabung zu Karikatur und Groteske" (2).

Was über die naturgegebenen Grenzen des Laienspielers hinausgeht, offenbart Mangel an Können und Technik und überfordert so die Kräfte des Laienspielers.

Es soll hier nicht vom Laienspiel grundsätzlich gesagt werden, es gäbe bei ihm keine Spieler, die wirklich spielen können. Einer solchen Behauptung würde, ausser den vielen guten Aufführungen allerorts, auch die Tatsache widersprechen, dass eine ganze Reihe namhafter Berufsschauspieler aus dem Laienspiel gekommen ist, so z.B. Friedrich

1) Kutscher, "Grundriss der Theaterwissenschaft", S. 50

2) Kutscher, a.a.O., S. 50

Kayssler, Bernhard von Jacobi, Gustaf Gründgens, Mathias Wiemann, Ewald Balser, Will Quadflieg u. a. Es gab immer schon gute Laienspieler und es wird solche auch immer wieder geben, solange sie sich mit ihren Kräften und ihrem Wollen bescheiden.

Professor Artur KUTSCHER, der als erster Theaterwissenschaftler dem Laienspiel sorgsame Studien gewidmet hat und der das Laienspiel als "eine durchaus notwendige und naturgewachsene Darstellungsform" (1) von eigener Wesenheit (2) bejaht, bezeichnet es als eine primitive Darstellungsart von eigener Wesenheit, die in ihrem positiven Wert am allerwenigsten zu bestimmten ist durch Vergleich mit der Kunst des Berufsschauspielers (3). Es ist keine Entwicklungsstufe der Schauspielkunst (4). Laienspieler und Berufsschauspieler sind zwei Begriffe, die einander grundsätzlich ausschliessen (5). Kutscher erkennt aber an, dass vereinzelt der Übergang zur Kunst bei technischer Schulung durch Unterricht möglich ist (6).

Gemässe Spieltexte

Nur wenn ein Stück dem Naturell des Laienspielers und den Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, entspricht, kann sich sein Spiel wesensgerecht entfalten (7). Die Grenze liegt in der Spielbarkeit des Stückes für Laien begründet. Gute Laienspieler bescheiden sich mit ihnen innerlich gemässen Texten (8).

Das Spiel der höheren Schulen besonders und vieles von dem, was auf den Internationalen Studententheaterwochen in Erlangen bis jetzt gezeigt worden ist, geht jedoch hinsichtlich der Spielbarkeit weit über das darstellerische Vermögen des Laienspielers hinaus. Diese Art Laienspiel war in der Jugendbewegung und Laienspielbewegung immer stark umstritten.

1) A. a. O., S. 47

2) A. a. O., S. 50

3) A. a. O., S. 50

4) A. a. O., S. 47

5) A. a. O., S. 46

6) A. a. O., S. 55

7) A. a. O., S. 50

8) A. a. O., S. 54

Wenn Rudolf MIRBT für die Münchner Laienspieler 1923 sagte: "Alle lebendigen Gestaltungen des Weltanschauens, alle Dramen stehen dem Laienspiel offen" (1), überfordert er hinsichtlich der Spielbarkeit der Stücke den Laienspieler. Eine Laienspielaufführung in diesem Sinne ist eine Fehlleitung des jugendlichen Spieltriebes, ein Bemühen am falschen Objekt. Das hat mit Laienspiel nichts mehr zu tun. Die besten Laienspiele haben mit Literatur nicht viel zu tun, sie sind Rollenstücke und sind für ganz bestimmte Spieler und eine ganz bestimmte Gelegenheit geschrieben. Sie bieten dem Laienspieler die Möglichkeit zur Entfaltung des ihm gemässen mimischen Spiels und machen Halt vor literarischem und tragischem Spiel (2).

Martin LUSERKE erkannte die Grenzen des Laienspiels sehr klar. Er sah sie gesetzt durch "Mangel an gelerntem Können" (Spieltechnik), an "Zeit zur ernstlichen Ausübung" (Beruf) und an "technischem Apparat" (Mittel des Theaters). Dieser "hoffnungslose Abstand" des Laienspiels von der Schauspielkunst birgt zugleich auch die Vorzüge des Laienspiels: die mimische Improvisation (3).

Eine Improvisation des Textes kommt für Luserke nicht in Frage (4). Die textliche Improvisation, wie in der *Commedia dell'arte*, ist Sache des Virtuosen, "Freilauf hochentwickelter Routine" und im allgemeinen selbst dem schlagfertigen Laien verschlossen (5).

Luserke suchte ein zwar primitives, aber doch auf die Kultur des Dramatischen orientiertes Spiel, und zwar nicht so sehr in Bezug auf das Repertoire der Jugendbühne als auf die Entwicklung von allgemeiner Aktivität, auf Selberdichten, Selberaufführen und demgemäss sachverständiges Zuschauen (6).

1) zitiert nach "Kl. Führer durch die Bärenreiter-Laienspiele Nachtrag 2, S. 22

2) Solche Spiele für eine ganz bestimmte Spielgruppe und Gelegenheit schrieben Martin Luserke, Walther Blachetta, Heinz Steguweit, Alois Johannes Lippl, Rudolf Mirbt ("Die Bürger von Calais" u. a.)

3) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 48

4) A. a. O., S. 49

5) A. a. O., S. 50

6) Brief Luserkes vom 16. 6. 55 an den Verfasser

Spiele und Luserkes Forderungen an ein gepflegtes

Laienspiel

Solange das Laienspiel sich bequem auf die Eindruckskraft der angespielten Gedanken oder die durch den blossen Text der Spiele hervorgerufene Stimmung verlässt und glaubt, Können durch Innerlichkeit ersetzen zu können, so hat dies kaum noch etwas mit Spiel zu tun. Luserke sieht darin noch keinen "gepflegten Zustand" des Laienspiels. Gepflegtsein setzt, wie er näher ausführt, eine "tiefe Liebe zu allen Mitteln der Bühnenaufführung" voraus (Sprache, Kostüm, Gebärde, Bildwirkung, Bühnengeräusche, Chorik) und eine "von Aufführung zu Aufführung durchlaufende Technik und Tradition in all diesen Dingen". Für die Kultivierung des Laienspiels, das Hinüberführen von einem wilden zu einem gepflegten Zustand, verlangt Luserke auch Klarheit des Wollens und Zielsetzung und "gebildete Instinkte" (1).

Durch seine Theorie und Praxis machte sich Martin Luserke um das neuzeitliche Laienspiel sehr verdient. Viele Impulse gingen von ihm aus. Sein Stil des Bewegungsspiels, seine Bühnenform, seine Stücke, kurz seine ganze Spielarbeit, galten vielen als kanonisch. Trotz seiner Verdienste, die keineswegs geschmälert werden sollen, muss hier ausdrücklich betont werden, dass seine Spielweise und seine Anschauung vom Laienspiel sehr eigenwillig sind. Das Können und künstlerische Schaffen Luserkes, ebenso die Art, wie er die Probleme sah und bewältigte, unterliegen keinem Zweifel. Es muss hier auch gesagt werden, dass er aus einem übergrossen Idealismus handelte und in seiner künstlerischen Eigenwilligkeit - theoretisch - gelegentlich zu weit ging. Luserke wollte das neuzeitliche Laienspiel befreien von Schülerspiel und Dilettantismus. Aus all dem heraus ergeben sich selbstverständlich Ansatzpunkte zu einer Kritik, die z. T. berechtigt oder auch unberechtigt schon früher gegen Luserke aufkam (2).

Nach über zwanzigjähriger Praxis bekannte Luserke 1927, dass es bei der Jugend und Laienbühne überhaupt nicht darauf ankomme, "grosse Gefühle aufzuregen und das verdorrnde Leben weltbeglückend damit

1) Luserke, "Jugend und Laienbühne", S. 35

2) Brief Luserkes vom 16. 6. 55

anzureichern", sondern - stark überspitzt ausgedrückt - "einzig auf das Spielern" (1), wenn man aus irgendwelchen Gründen schon spielen will. Damit traf Luserke daneben. Wer spielt des Spielern wegen? Und was hat dies mit musikischem Spiel zu tun?

Ein blosses Spielen hält Luserke noch nicht einmal für die Grundlage eines gepflegten Laienspiels. Erst wenn die Forderungen, die er dafür aufstellte, erfüllt sind, nämlich

1. die Herausbildung eines regelmässigen Theaterspiels in einer Gemeinschaft und die damit zusammenhängende Erlernung einer hochentwickelten Spieltechnik,
2. die offene oder versteckte Bedeutung des wirklichen (lokalen) Lebens im Stück und
3. die völlige Gegenwartsnähe des Spiels und die Wahl eines möglichst von der Spielgemeinschaft selbst geschriebenen Stückes von ganz besonderem Sinn,

dann erst will Luserke von einem "wilden, aber endlich lebendigen Zustand" (2) des Laienspiels sprechen. Es geht im Luserkeschen Laienspiel nicht einfach um Spielen schlechthin, das hält er nur für ein "wurzelloses Vorstadium" (3), sondern um Kultivierung. Die aber ist nur bei einem "derb aus dem eigenen Leben wachsenden Theaterspiel" möglich, bei einem Spiel, das in lebendigster Beziehung steht zur Spielgemeinschaft und Anlass und Zweck der Aufführung, einem Spiel, das seinen Anfang hat im Spott- und Ulkstück und in der Groteske.

Natürlichste Voraussetzung: Mimisches Naturtalent

Die natürlichste Voraussetzung für eine bewusste Spielpflege ist auch bei Luserke selbstverständlich das Vorhandensein mimischen Naturtalents (4).

Mindestmass an Talent für das Laienspiel ist bei Luserke das Verfügenkönnen über zwei "Erscheinungen" (das Naturtalent an sich verfügt meist nur über eine Maske), das der Mensch sich aneignen kann, indem

1) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 46

2) A.a.O., S. 32 und S. 10

3) A.a.O., S. 33

4) A.a.O., S. 48

er lernt, eines der Wunsch- und Angstbilder der "verschiedenen Ichs", über die er innerlich verfügt, äusserlich nachzugestalten und so in der Lage ist, "mit dem Ausdruck zu wechseln" (1). (Ich- und Er-Spieler).

Diese Mindestforderung ist zugleich eine Grenze des Laienspiels. Sich ganz in eine andere Person einzufühlen und dieses Erlebnis nachzugestalten, ist dem Laienspieler nicht gegeben.

Systematische Spielpflege

Als erste Grundforderung seines gepflegten Laienspiels nennt Luserke: systematische Spielpflege, d. h.

- a) Herausbildung eines regelmässigen Theaterspiels in einer Gemeinschaft (2) und
- b) Erlernung einer "konkreten bis zur Vollendung entwickelten Spieltechnik" (3).

Unter "regelmässig" versteht Luserke "etwa zu Kalenderangelegenheiten" (4), so wie die Humanistenschulen und das Jesuitentheater ihre lateinischen, moralisierenden Schulkomödien oder ihre deutschen Stücke mit reformatorischer oder gegenreformatorischer Tendenz oder ihre improvisierten Fastnachtsspiele zu ganz bestimmten Zeiten, entweder einmal im Jahr oder im Herbst und Frühjahr z. B. spielten. "Regelmässig" heisst auf der anderen Seite bei Luserke aber nicht jahrelange Schulung (wie bei den indischen Tempeltänzern oder den Schauspielschülern), heisst auch nicht Ausbildung zu gelernten Könnern (wie beim Berufstheater) und auch nicht, Laienspiel zu einem Teil des Lehrplans (5) zu machen. Wesentlich für Luserkes Bewegungsspiel ist die Improvisation. Darin unterscheidet sich sein Laienspiel, sein "Schultheater", vom heutigen Laienspiel in der Schule.

Die von ihm angestrebte Gepflegtheit sieht Luserke erreicht, wenn eine "von Aufführung zu Aufführung durchlaufende Technik und Tradition" in allen Mitteln der Bühnenaufführung entwickelt wird (6). An anderer Stelle will Luserke Laienspiel als Ansporn zur musischen Aktivität und

1) A. a. O., S. 48

3) A. a. O., S. 10

5) A. a. O., S. 59

2) A. a. O., S. 32

4) A. a. O., S. 32

6) A. a. O., S. 35

Produktivität verstanden haben, was sich allerdings sehr schwer mit der hier von ihm geforderten durchlaufenden Technik und Tradition in Einklang bringen lässt, abgesehen davon, dass echtestes Laienspiel in den meisten Fällen ohne diese durchlaufende Technik und Tradition auskommt.

Wenn man Spielpflege anders betreibt als bloss ein Stück neben das andere zu setzen, lernt der Spieler das Spielen, d.h. nach Luserke, er lernt die "Technik der Improvisation und die Kunst ihrer planmässigen Verwendung im Bühnenspiel" (1). Dabei muss man grundsätzlich sich des "hoffnungslosen Abstandes" (2) des Laienspiels von der Schauspielkunst, aber auch der positiven Seiten des Laienspiels und der Improvisation bewusst sein. Hier drängt sich die kritische Frage auf, wie Luserke wohl Improvisation mit dem festgelegten System seines Bewegungsspiels in Einklang bringen will. Eine Antwort darauf findet sich nicht in seinen theoretischen Werken.

In der höheren Schule sieht Luserke die Möglichkeit einer systematischen Spielpflege, wie er sie verlangt, eine "echte Heimat des Laienspiels" (3), das kein zweckbetontes Unterrichtsspiel ist, sondern reines mimisches Spiel, so wie das Spiel der Klosterschulen und Studentenbanden in früherer Zeit.

Gute Vorbedingungen für das Herausbilden eines regelmässigen Theaterspiels bieten zweifelsohne die Internatsschulen, wie ja auch die Freie Schulgemeinde Wickersdorf und die Schule am Meer auf Juist, Luserkes Arbeitsfelder für die Entwicklung seiner Theorie und Praxis des Laienspiels und Bewegungsspiels, in diesem Sinne Internatsschulen waren. Doch möchte Luserke das Laienspiel auch nicht als eine "ewige Angelegenheit der Internate" (4) betrachtet wissen. Nach seiner Ansicht kann auch jede öffentliche Schule ihre Bühne haben, wenn sie sich nicht bloss damit begnügt, "den Literaturunterricht zu illustrieren oder es gnädig zu gestatten, dass ein Lehrer mit seiner Klasse einmal jährlich mit grosser Anstrengung und Hingabe etwas zustandebringt, das dann nicht weiter wirkt" (5).

1) A.a.O., S. 46

2) A.a.O., S. 48

3) A.a.O., S. 10 u. S. 58

4) A.a.O., S. 34; d.h. nur der Internate

5) A.a.O., S. 34

Eine treffliche Möglichkeit - schon allein der Proben wegen - zur Spielpflege an öffentlichen Schulen sieht Luserke in der Einrichtung sogenannter "Arbeitsgemeinschaften" über die einzelnen Schuljahrgänge hinaus. Damit bekennt sich Luserke, ohne es offen auszusprechen, zur Arbeitsweise freier Spielscharen, die ihre Spielarbeit ernst nehmen und sich intensiv vorbereiten.

Für Luserke ist die Schulbühne mit pflichtgemässer Beteiligung so "selbstverständlich wie das Praktikum für den naturwissenschaftlichen Unterricht" (1), die sogar "viel billiger im Betrieb" ist als ein Laboratorium, "abgesehen vom Spass".

Wirkliches (lokales) Leben im Spiel

Seine zweite Hauptforderung sieht Luserke erfüllt, "wenn das wirkliche (lokale) Leben im Stück offen oder versteckt eine Rolle zu spielen beginnt". Darunter versteht Luserke eine "völlige Gegenwartsnähe" des Spiels, eine Lebendigkeit, ohne dass deswegen der Stoff des Spiels der Gegenwart entnommen sein müsste, wie ja auch Luserkes Spiele keine Zeitstücke sind. Für Luserke kommen keine der Spielgemeinschaft "fremden" Spiele in Betracht. Die Texte sollen eine innige, lebendige Beziehung zur Spielgemeinschaft haben, sollen "nach Rollen und nach Inhalt durch das Leben bestimmt" sein (2). Das versteht Luserke unter "wirklichem (lokalem) Leben", wenn er fordert, dass in den Spieltexten das Leben der Darsteller, ihre Stellung zur Zeit und Umwelt usw. sich restlos aufbrennen können oder wenigstens ein verwandtes Leben gebrannt haben muss. Mittelalterliche Mysterienspiele und vor allem die Schwänke des "erzphiliströsen" (3) Hans Sachs lehnt Luserke für das Laienspiel, wie er es verstanden wissen will, ab, und zwar weil die starke, naive Gläubigkeit des Mittelalters, die früher die Mysterienspiele trug, uns heute fehlt und die am Anfang der Laienspielbewegung durch einen schwärmerischen, aber doch ungläubigen Stimmungszauber ersetzt wurde, und im Falle Hans Sachs, weil dessen Welt die des städtischen, altdeutschen, hochmütigen Spiessbürgers war, die - und deren Humor - uns heute fremd ist (4).

1) A.a.O., S. 31

2) A.a.O., S. 33

3) A.a.O., S. 10

4) Luserke spricht im Falle der Schwänke des Hans Sachs in "Jugend- und Laienbühne" einmal von "Bierbank-Spott der Prinzipienreiter über die Dummen" (S. 151/152), ein andermal von "Verspottung der Bauern" (S. 44)

Als Wertmass der Lebendigkeit bezeichnet Luserke das "Mass an Aktualität und lokaler Bedingtheit der Stücke" (1). Nach seinem Dafürhalten waren auch einmal die Schauspiele Shakespeares aktuell und lokal bedingt.

Luserke hat mit dieser Forderung den Begriff Laienspiel zu eng gefasst. Daraus spricht eine dogmatische, persönliche Einstellung zu den anderen Richtungen des Laienspiels mit einem andersgearteten Spielwollen, für die er weder Toleranz noch Anerkennung übrig hat.

Dass aus dem Protest der Laienspielbewegung gegen das Berufstheater und seine Nachahmer (Dilettantentheater und Vereinstheater) heraus Stil in ihr wachse, hält er für unmöglich, so beglückend der Protest auch für ihn ist (2). Seine Theorie und praktischen Ratschläge zielen auf keinen "Kunstbetrieb", sondern bescheiden nur auf "allerelementarste Lebendigkeit" im Jugend- und Laienspiel (3).

Diese Forderung sah Luserke gleichfalls in den alten Kloster- und Fürstenschulen erfüllt, von denen er glaubt, dass sie solche "Bühnen der tollen und versonnenen Überschwenglichkeit" (4) gehabt hätten. Doch muss ihm hier widersprochen werden, denn diese Art Schul-Spiel war, wie schon ausgeführt, zweckbetont und i. allg. auf Erziehung und Bildung beschränkt. Nur in den seltensten Fällen, z. B. im Fastnachtsspiel, in der Pantomime, z. T. auch im späten barocken Jesuiten- und Benediktinertheater (5) hätte Luserke seine Forderung nach wirklichem, lokalem Leben erfüllt gesehen. Die lateinische Sprache und die trockene, moralisierende Tendenz der Stücke, die zumeist erarbeitet und aufgeführt wurden, waren alles andere als "gegenwartselig" (6), dort war nicht die Gelehrsamkeit "fein und beweglich, wie mit Elektrizität geladen und goldig durchleuchtet von einer gewissen Musse, deren Genuss zum

1) A.a.O., S. 34

2) A.a.O., S. 9

3) A.a.O., S. 39

4) A.a.O., S. 34

5) Joh. Maassen, "Drama und Theater der Humanistenschulen in Deutschland"; Joh. Müller, "Das Jesuitendrama"; A. Kutscher, "Das Salzburger Barocktheater"

6) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 10

Spiel herausforderte" (1). Da dürften die von Luserke abgelehnten mittelalterlichen Spiele mit ihren Teufels-, Krämer- und Soldatenszenen usw. und auch die Schwänke des Hans Sachs Luserkes Forderung noch eher entsprochen haben, zumal gerade die Dirigierrollen viel Möglichkeiten zum mimischen Ausspielen bieten.

Grundsätzlich lehnt Luserke historisches Spielgut nicht ab. Er lässt es gelten, wenn es sich um lebendige Historie handelt (2). Sonst aber verlangt nach ihm das Bühnenstück "so gut wie das Heiraten und die Politik einen fast leidenschaftlichen Sinn für die Gegenwart" (3). Und so ruft er aus: "Gegenwart, Gegenwart muss her!!" (4) Keine "fleischlosen Ideen" (5), sondern "gänzlich heutige Lebendigkeit" (6), eben lebendiges, persönliches Spiel.

Stückeschreiben (Bauhütte)

Als dritte Forderung seines kultivierten Laienspiels nennt Luserke die Verbreitung des Handwerks, sich die Stücke selbst zu schreiben.

Als die besten Stücke bezeichnet Luserke die, die für einen bestimmten Fall und für die vorhandenen Spieler eigens geschrieben worden sind, oder solche, bei denen der Dialog nur skizziert ist und nach den gegebenen Verhältnissen umgearbeitet wird. (7)

In der Laienspielbewegung machte sich jedoch mit der Wirkung in die Breite der Betrieb bemerkbar, der sich bedenklich einseitig von "Literaturkonserven" nährt, wie sie von verschiedenen Verlagen massenhaft und gebrauchsfertig geliefert werden, womit den Spielgruppen die eigentliche selbsttätige Leistung erspart wird. (8)

1) A.a.O., S. 10

2) A.a.O., S. 46

3) A.a.O., S. 46

4) A.a.O., S. 32

5) A.a.O., S. 8

6) A.a.O., S. 9

7) Luserke, "Shakespeare-Aufführungen ...", S. 152

8) weil er dagegen nichts unternehmen konnte, nahm Luserke Abstand von weiteren Veröffentlichungen seiner Spieltexte. (Brief Luserkes vom 16. 6. 55 an den Verfasser)

Seine Forderung des Stückeschreibens verkündet Luserke unaufhörlich in seinen Büchern und Aufsätzen. Besonders dieser unerbittlichen und über-spitzten Forderung wegen gab es immer wieder Reibereien zwischen Luserke und verschiedenen Kreisen der Laienspielbewegung, ebenso mit Verlegern. Sie führte auch um 1930 mit zu seiner Trennung vom Bühnenvolksbund und ähnlichen Organisationen.

Wenn es auch stimmt, dass immer die die lebendigsten Spielgruppen waren, die sich ihre Texte selber schrieben oder sich um einen aus ihrer Mitte herausgewachsenen Spieldichter scharten (1), so muss dennoch schon das Gestalten einer Rolle allein als selbsttätige Leistung angesehen werden. Und, wo käme jede Art von Theater hin, gäbe es kein festes Spielgut?

Luserke sieht im Spieltext nichts anderes als Rohmaterial für die Auf-führung, kein unantastbares Kunstwerk, Natur "wie der Wald im alten Sinne, aus dem sich jeder Bürger das Holz holte, das er brauchte" (2); so wie auch früher die Studentenbanden Stücke für ihren Bedarf ausschachteten. In den Vorbemerkungen zu seinen Stücken verlangt er ausdrücklich "sinnvolles Um- und Hinzudichten" (3) wie z.B. im Vorwort zur "Kleinen Flöte". Diese "Respektlosigkeit" vor dem Autor und seinem Werk nennt er eine im Grunde heisse Liebe zum tatsächlich aufgeführten Stück, das vielleicht erst durch eine "stellenweise Uminstrumentierung" den von dem Zusammenhang des Ganzen erfordernten Klang erhält (4).

Während Luserke dies verlangt bei Aufführungen von seinen, von ihm allein und in Bauhüttengemeinschaft verfassten Stücken, die fast alle für ganz bestimmte Spieler geschrieben sind (5), hielt er sich bei seinen Shakespeare-Aufführungen streng an den überlieferten Text des Dichters, weil er darin eine Gesetzmässigkeit erkannte, und verargte Max Reinhardt neben dem "äusserlichen Zirkus" u. a. auch die "auseinander-

1) z. B. um Gumbel-Seiling, Walther Blachetta, A. J. Lippl, die "Vier Nachrichten" u. a. m.

2) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 59/60

3) "Die kleine Flöte", Neuauflage, Kassel-Wilhelmshöhe 1949

4) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 62

5) Martin Kiessig, "Martin Luserke", S. 79

gehackten Szenen" bei dessen Shakespeare-Inszenierungen (1). Diese Texttreue, um nicht zu sagen Textgläubigkeit, steht im Widerspruch zu der sonst geforderten Laxheit gegenüber den Textfragen und gegenüber der geforderten Improvisation.

Bei Luserkes Aufforderung zum sinnvollen Um- und Hinzudichten ist zu bedenken, dass sie alles andere ist als eine Rechtfertigung von dreisten und willkürlichen Änderungen. Seine Forderung schliesst ein, die Finger von Stücken zu lassen, die einem nicht gemäss sind. (Shakespeares Stücke zählt er nicht dazu). Die Respektlosigkeit gegenüber dem Text soll immer zum "Einklang des Spiels in die jeweiligen lebendigen Möglichkeiten der Spielgemeinschaft" führen, nicht aber zur willkürlichen Veränderung (2).

Mit seiner Forderung der Bauhütte hat Luserke "böse Erfahrungen" gemacht. Er schreibt darüber: "Die Spielergruppen haben keine Zeit und Lust, sie (seine Spiele. Anm. d. Verf.) als Halbfertigfabrikate für dramatische Bauhütten ihrerseits weiter zu verarbeiten. Und durch die Verlage wird ihnen das begreiflicherweise mehr abgewöhnt als empfohlen. An den Absatz zu denken ist selbstverständlich das gute Recht des Verlegers, nur führt das eben zur Literaturkonserve". (3)

Laienspiel muss lebendig sein, sonst ist es kein persönliches Spiel mehr. Jede Laienspiel-Aufführung erhält gerade durch das persönliche Spiel den vollen Zauber der Einmaligkeit. Ausserdem erwächst daraus früher oder später immer die Lust und Fähigkeit, selber die Stücke für den eigenen Bedarf zu schreiben. Luserkes Forderung der Bauhütte ist eine der Möglichkeiten, zu lebendigem Spiel zu kommen. Sie gilt naturgemäss nur für ein Laienspiel von eigenem Idealismus.

1) Luserke in seinem verloren gegangenen Aufsatz "Der verpasste Shakespeare"; nach Kiessig S. 83

2) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 60/61

3) Brief Luserkes vom 16. 6. 55

Das Stückeschreiben hält Luserke nicht für eine Kunst, für die eine besondere Begabung nötig wäre, sondern für ein bis zu 15 % erlernbares Handwerk (1). Er glaubt, dass das "Vergnügen, ein Stück Weltlauf nach eigener Erfindung einzurichten, Geschichten durch Motivierung zu illustrieren", jedem zugänglich ist (2). Stückeschreiben ist jedoch nicht jedermanns Sache. Ein guter Schauspieler oder Regisseur braucht noch lange nicht sein eigener Autor zu sein.

Sehr nutzbringend für die Erlernung des Handwerks des Stückeschreibens bezeichnet Luserke das Scharadenspiel (3), das dramatische Improvisieren eines Silbenrätsels als Gesellschaftsspiel, weil jeder Teil einer Scharade - genau wie im Schauspiel, das auf den Effekt gestellt ist - eine kleine Szene zu einem Effekt führen muss. Die Bedeutung des Scharadenspiels, das heute von allen führenden Leuten der Laienspielbewegung anerkannt und gepflegt wird, vergleicht Luserke mit der Grundlage geübter Griffe auf der Geige für die Melodie (4). Neuerdings ist ihm auch das "Faxenraten" ein Weg zum selbstgebauten (oder mindestens selber zurechtgebauten) Bauhüttenstück (5). Unter Faxenraten versteht er ein gepflegtes Handwerk dramatischer Improvisation, das zwischen 1910 und 1940 durch Verschmelzung zweier theaterähnlicher Unterhaltungen aufkam: dem einst weitverbreiteten Gesellschaftsspiel, Scharaden aufzuführen, und der alten Gauklerkunst, eine Person allein durch Verwandlung der Mimik und Sprache geschwind vorzutäuschen. Daraus entwickelte er eine Art sportlicher Grundlage für die Veranstaltung seines eigenwüchsigen und eigenwilligen Theaters.

Luserke hat die Methode des Stückeschreibens in Gemeinschaftsarbeit (Bauhütte) in jahrzehntelanger Praxis entwickelt. Im Laufe der Zeit sind nach seiner eigenen Darstellung "an sechzig" (6) solcher Bauhüttenwerke entstanden, von denen 23 im Druck vorliegen, dazu 2 davon in heute erweiterter Form, die andern alle nur im Manuskript. Aufgeführt wurden die meisten.

1) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 17

2) Luserke, "Shakespeare-Aufführungen ...", S. 95

3) und 4) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 152 und Luserkes Vorwort zu Dr. Wolfg. Foerster: "Das Scharadenspiel und das Sprungschancenstück als Vorbereitung zum Laienspiel", Potsdam 1937

5) Luserke, "Faxenraten", S. 3

6) "Martin Luserke", Autorenportrait im Gesamtverzeichnis 1954/55 des Deutschen Laienspielverlages

Musische Aktivierung

Johan Huizinga untersuchte in seinem Essay "homo ludens" das Spiel als Kulturerscheinung. Fast hat es den Anschein, als sei das Spiel schon nur mehr ein kulturhistorisches Phänomen, denn unsere Zeit mit ihrer Technisierung, Tempo und Perfektion ist im allg. spielfeindlich eingestellt und musisch inaktiv. Dabei könnte nach Ansicht vieler Mediziner gerade vom Spiel eine heilende Wirkung ausgehen. Ja es gäbe keine Managerkrankheit, und Sanatorien in der Vielzahl wie heute wären überflüssig, wenn man das Spielen nicht verlernt hätte (1).

Welche Rückwirkung wieder vom Spielen, vom Theaterspiel der Laien, auf das Theater ausgehen kann, das fasste der Theaterwissenschaftler und Shakespeare-Übersetzer Hans ROTHE auf der Erlanger Studententheaterwoche 1955 zusammen in den Worten: "Wer auf der Bühne gestanden hat, wird ein besserer Zuschauer". Denn durch den beklagenswerten Umstand, dass sich das öffentliche Bewusstsein seit den Zeiten unserer Klassik nur noch um das Berufstheater kümmerte, verlor die Kunst des Bühnenspiels den Untergrund des Laienspiels - und damit das Volk. Wie anders war dies doch noch als 1808 Bettina an Clemens Brentano aus München schreiben konnte: "... Es sind 30 Liebhabertheater hier, vom ersten Minister bis zum Lampenputzer spielt alles Komödie, keiner will den anderen zusehen, ein jeder will selber spielen." Heute ist das Volk leider weitgehend zu einem Konsumenten in Kultur geworden. Film, Illustrierte und Fernsehen begünstigen eher eine solche Entwicklung als dass sie das Volk musisch "entfesseln" würden. Unsere Theater stehen - bei ausverkauften Häusern - vor einer leblosen Zuschauermasse. Mit Mätzchen des gelegentlichen Mitspielens des Zuschauers im Theater, wenn das Bühnengeschehen z. B. bis in den Zuschauerraum verlagert wird, kommen wir nicht zu einem lebendigen Publikum. Luserke ist der Ansicht, und wir teilen diese mit ihm, dass das Berufstheater für sich allein ausserstande ist, einen volkstüm-

-
- 1) Vgl. "Der wirtschaftende Mensch und das Spiel" von Peter Härlin in FAZ v. 24. 12. 1954

lichen Unterbau von oben herab sich zu schaffen (1). Er sieht die Lösung in einem kultivierten, weitverbreiteten, allgemeinen Laienspiel. Davon versprach er sich viel, nämlich, dass es vielleicht das ganze Theater wieder adeln würde, ähnlich wie eine weitverbreitete Hausmusik unsere ganze Gesinnung der Musik gegenüber vertieft. Und so ist seine Laienspielpflege vom Musischen her zu verstehen, von dem Vertiefung, Anregung und Hinleitung zu Aktivität und Produktivität ausgehen.

1) Luserke, "Das Laienspiel. Entfesselung des Zuschauers für das Theater",
S. 40

Entwicklung der Spielweise Luserkes

Die frühesten Versuche Luserkes, Theaterstücke zu schreiben, gehen zurück bis in sein zehntes Lebensjahr. Damals entwarf er, von Schillers Dramen begeistert, an Hand des Wallenstein eine historische Trilogie "Karl XII., König von Schweden". Sie geriet ihm begreiflicherweise so dürftig, dass er für einige Jahre geheilt war von seinem dramatischen Ehrgeiz (1). Mit fünfzehn Jahren versuchte er, schwere innere Entwicklungsnöte durch das Dramenschreiben abzureagieren (2). Als Achtzehnjähriger folgte bei ihm der nächste Ausbruch im Dramenschreiben. In drei Wochen schrieb er drei völlig ausgearbeitete Tragödien mit vorwiegend biblischem Inhalt (bedingt durch seine pietistische Umwelt): "Saul", "Elias" und ein Armeleutestück "Künstler" (letzteres - nach Kiessig - wahrscheinlich durch die Lektüre Ibsenscher Stücke angeregt)(3) und wenig später ein dramatisches Gedicht "Ahasver" (4). All diese frühen dramatischen Versuche vernichtete Luserke 1934 vor seinem Weggang von Juist. Es wäre für uns heute sehr interessant, an Hand dieser frühen dramatischen Arbeiten, die dem Urteil des gereiften Mannes nicht standhielten, seine Theorie des Dramenschreibens nachprüfen zu können.

Seine Art zu spielen und seine Theorie von Laienspiel und Bewegungsspiel entwickelte er jedoch erst ab 1906, seit er mit seinen Schülern Theater zu spielen begann. Ausgangspunkt bei der Behandlung des Spiels war für ihn stets der Mensch. In seinem Buch "Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele" schreibt er: "Das Wesen des Theaters ist dadurch gegeben, dass lebendige Menschen als Schauspieler auftreten" (5). Den lebendigen Menschen zum Mittelpunkt des Geschehens auf der Bühne zu machen, war Luserke stets bestrebt. Die Möglichkeit dazu sah er im Laienspiel. Er lehnte zwar nicht, wie die allzu jugendbewegten Laienspieler, das Theater ab, er sah aber Schwächen des Theaters seiner Zeit, in der man vielfach der neuen Bühnentechnik eine zu grosse Bedeutung

1) Martin Kiessig, "Martin Luserke", S. 13

2) ebenda

3) ebenda

4) ebenda

5) Luserke, "Shakespeare-Aufführungen ...", S. 28

beimass, "naturalistische" oder "historische Echtheit" oder die "show" und vor allem die "Literatur" über den Mimus und das Spiel setzte. Luserke setzte auch mit seiner Kritik am Berufstheater seiner Zeit ein, weil er in vielen Fällen das Theater zum "reinen Genussmittel" (1) degradiert sah, zum "Amusement" (2), zu einer "Massageanstalt fürs Gemüt" (3), weil "historisch echte" Aufführungen als "Genüsse für Philologen" (4), "skizzenhafte bürgerliche Komödien von den Kleinstädtern bis zur Ehebruchskomödie" (5), "Negativstücke" (6) (?) und "Deklamationsdrama" (7) den Spielplan bildeten, und weil sich das Theater vielfach "eingehende Durcharbeitung und wirkliche Hingabe aller Beteiligten" ersparte und sich auf die "Wirkung der Solorollen" verliess (8). Er sah damit im gewissen Sinne eine Entwicklung des Theaters voraus, an deren Ende das Star-Theater steht und die Ausrichtung nach dem Kino-Geschmack des Publikums. Er sah aber auch, wie der Zuschauer immer mehr zum Konsumenten wird und somit vergisst und verlernt, dass er in gewissem Sinne mit-machen, mitspielen muss. Aus diesem Grunde konzentrierte Luserke seine Beschäftigung mit dem Theater auf das Laienspiel als Anregung zur musischen Aktivität und Produktivität, wovon sich der Theaterenthusiast Luserke wieder eine gewinnbringende Rückwirkung auf das Theater versprach.

Was aber und wie sollten Laien spielen? Die Art zu spielen und das Repertoire der Liebhaber- und Vereinsbühne kamen für ihn nicht in Frage (9). Die Jugendbewegung war erst in ihrer zweiten Phase, nach 1919, produktiv. Als Luserke mit seiner Spielarbeit begann war ihr Spiel ungezügelt und liess jegliches Bemühen um Gestaltung ausser acht, wenn sie sich überhaupt mit Theaterspielen befasste. Viel weniger noch war damals von einer eigenen Spielform zu reden oder von aus ihren Reihen hervorgegangenen Spieltexten. Auch was landläufig unter Schultheater verstanden und gepflegt wurde, konnte Luserke nicht als Vorbild dienen. Zweifellos gab es auch echtes Schultheater, bei dem der Mimus, das Spiel und die Freude an der Verwandlung in eine andere Person stärker war als die anspruchsvolle Dressur, aber allgemein wurde man erst wie-

1) bis 3) A.a.O., S. 10

4) A.a.O., S. 7/8

5) A.a.O., S. 42

6) A.a.O., S. 49

7) A.a.O., S. 44

8) A.a.O., S. 42

9) A.a.O., S. 49

der durch den Hinweis der Psychologie auf den starken Spieltrieb des Kindes (1) und durch die Forderung der Arbeitsschule, Anschaulichkeit im Unterricht durch Selbstbetätigung zu unterstützen, auf das Schultheater aufmerksam (2). Es ist das besondere Verdienst Martin Luserkes, jugendgemässes Schultheater gepflegt, eine ganz spezielle Spielweise entwickelt und eine Reihe ausgezeichneten Spieltexte allein und in Gemeinschaftsarbeit mit seinen Schülern (Bauhütte) geschrieben zu haben.

Denn Luserke blieb nicht beim Ablehnen des vereinstheatermässigen, verkrampften, das Berufstheater nachäffenden Schultheaters als er mit seinen Schülern in Wickersdorf anfang, Theater zu spielen. Diese Einstellung war für ihn nur Ausgangspunkt. Von da aus, und zwar "unmittelbar aus dem Unterricht und aus dem Ablauf eines lebendigen Schullebens" (3), entwickelte er seine Spielweise und entstanden seine Spieltexte. Die Entwicklung seiner Spielweise (Laienspiel, Bewegungsspiel, "Meldorfer Spielweise") setzt ein mit dem Beginn seiner pädagogischen Tätigkeit und Theaterarbeit im Jahre 1906. Wenn sie sich auch auf viele Jahre erstreckte und fünfzehn Jahre vergingen, bis er sie erstmals in einem grösseren Werk darstellte, in seinem Buch "Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele", erschienen im Jahre 1921.

In der Praxis lernte Luserke die Anforderungen kennen, die das Spiel an die Darsteller, den Spielleiter und den Autor stellt und entwickelte daraus die Form seines Bewegungsspieles. Entsprechend seiner Anschauung, der Jugend liege nur das heitere Spiel, bildeten vor allem Lustspiele seinen Spielplan.

In "Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele" (4) teilt uns Luserke die Spiele mit, die er in den ersten zehn Jahren seiner Wickersdorfer Tätigkeit auführte. Es sind dies: "Was ihr wollt"⁺, "Wie es euch gefällt"⁺, "Ein Sommernachtstraum"⁺, "Der Sturm"⁺, "Der Widerspenstigen Zähmung"⁺, "Der Kaufmann von Venedig"⁺, von SHAKESPEARE, "Bürger als Edelmann"⁺ von MOLIERE, "Der fahrende Schüler im Paradies" und "Der Bauer im Fegfeuer" von Hans SACHS, "Die Romantischen" von ROSTAND, "Weh dem, der lügt" von GRILLPARZER, "Die Kleinstädter" von KOTZEBÜE, "Der zerbrochene Krug" von KLEIST,

1) Das Hauptverdienst kommt C. Groos zu mit seinem zuverlässigen Werk "Die Spiele des Menschen", Jena 1899

2) Gerlach, "Das Schuldrama des 18. Jahrhunderts", S. 121

3) Kiessig, "Martin Luserke", S. 19

4) A. a. O., S. 157/158

"Die Lokalbahn" von Ludwig THOMA und die eigenen Stücke "Karl der Grosse und der Pfaffe Ameis", "Blut und Liebe"⁺, "Die Zeichensprache"⁺, "Der unsichtbare Elefant", "Das Abenteuer in Tongking"⁺, "Die Räuber der Abruzzen" (= "Der Räuberjunge"), "Der kupferne Aladin", "Die kleine Flöte", "Der Brunnen If", "Brunhilde auf Island", "Schwarze Sonne" und "Die drei Wünsche"⁺ (Die mit ⁺ bezeichneten Stücke mehrmals inszeniert). Die Vorbereitungszeit für eine Inszenierung dauerte höchstens drei Wochen, und dies neben dem Schulbetrieb und ohne ihn zu behindern (1).

Während in den ersten Jahren nur Lustspiele klassischer Autoren aufgeführt wurden, spielte Luserke mit seinen Schülern später regelmässig jedes Vierteljahr ausschliesslich abwechselnd ein Stück Shakespeares, wobei zu den bereits genannten noch "Cymbeline" und "Wintermärchen" kamen, und ein Stück, das er allein oder in Bauhüttenarbeit mit seinen Schülern, meist für einen besonderen Zweck und für die ihm zur Verfügung stehenden Schüler geschrieben hatte. Bis zur Schliessung und Aufhebung der Schule am Meer im Jahre 1934 war die Zahl seiner von ihm allein oder in Bauhüttengemeinschaft mit seinen Schülern geschriebenen Stücke auf 41 angewachsen, von denen 19 veröffentlicht sind (2). 9 davon sind von Luserke allein verfasst (2 Märchenspiele, 4 Grotesken, 3 Heldenspiele) und 10 zusammen mit seinen Schülern (5 Märchenspiele, 5 Grotesken). Die restlichen Spiele liegen nur im Manuskript vor. Die veröffentlichten Spiele wurden alle aufgeführt, von den unveröffentlichten nochmals 11, wovon 8 von Luserke allein (5 Märchenspiele, 3 Grotesken) und 3 in Bauhüttengemeinschaft geschrieben sind (1 Märchenspiel, 2 Grotesken).

Bis heute hat sich die Zahl seiner Spiele auf "an sechzig" (3) erhöht. Von diesen letzten Spielen wurden nur 2 veröffentlicht (4).

Nach der völligen Entwicklung seines Bewegungsspiels brachte Luserke

1) A.a.O., S. 157/158

2) Bibliographie Nr. 1 - 18

3) "Martin Luserke". Autorenportrait im Gesamtverzeichnis 1954/55 des Deutschen Laienspielverlages Weinheim/Bergstrasse

4) Bibliographie Nr. 19 und 20

bis zum Ende seiner Spieltätigkeit nur noch Aufführungen von Shakespeareschen Stücken und solchen, die von ihm allein oder in Bauhüttengemeinschaft verfasst sind.

Im Jahre 1906 begann Luserke seine Spielarbeit mit dem Theater der Freien Schulgemeinde Wickersdorf. Im Jahre 1911 trat er damit zum ersten Mal in die Öffentlichkeit (1). Dabei strebte er eine völlige Verschmelzung von Wort, Musik und Bewegung an, wobei das Hauptgewicht auf der Bewegung und dem mimischen Spiel lag.

Am Anfang seiner Spielarbeit spielte Luserke noch auf der Guckkastenbühne mit Vorhang und Kulissen, die beim immer tieferen Eindringen in den Stil Shakespeares und der daraus resultierenden Entwicklung des Bewegungsspiels nach und nach allmählich vollständig verschwanden.

Wenn im Bewegungsspiel Luserke sich gegen die Guckkastenbühne entschlossen hat, so lehnt er sie dennoch nicht wie manche Moralisten des jugendlichen Laienspiels grundsätzlich ab. Nach ihm hat sie einen "vollwertigen Ausdruckswert" und ist das "Hinstellen einer kleinen, strahlend erhellten Modellwelt" eine "sehr wichtige und völlig ernstzunehmende Bühnenwirkung" (2).

Im Jahre 1912 spielte Luserke zum ersten Mal ein Stück, Shakespeares "Was ihr wollt", als Bewegungsspiel, ohne Vorhang und Kulissen und in einem ununterbrochenen Zug. (3)

Bis zur völligen Entwicklung des Bewegungsspiels vergingen noch weitere sechs bis acht Jahre. Im Jahre 1920 wagte Luserke mit seinen Schülern in Wickersdorf die erste durchgehende Formung eines ganzen Stückes bei seinem eigenen Spiel "Die schwarze Sonne", dessen pausenlose Aufführung drei Stunden dauerte und bei dem "aus den praktischen Bedürfnissen des Spiels heraus" zum ersten Male eine planmäßige Topographie (drei Welten - drei Richtungen) um die neutrale Bühne entstand (4). Der

1) Kutscher, "Grundriss der Theaterwissenschaft", S. 57

2) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 54; Vgl. auch "Meldorfer Spielweise. Eine Art Selbstanzeige" von Martin Luserke in: Die Laienspielgemeinde, Jg. 1951, Nr. 2

3) Kiessig, "Martin Luserke", S. 19

4) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 72

Versuch gelang und bestimmte den Stil der weiteren Spielbestrebungen Luserkes.

In der Folgezeit führte dieser überzeugende Versuch dahin, auch Shakespeareschen Spielen die gleiche Kompasslehre zugrundezulegen und die allein und in Gemeinschaft mit seinen Schülern geschriebenen eigenen Spiele immer bewusster und folgerichtiger auf der neugefundenen Möglichkeit auszubauen (1), so dass letztere immer ausgesprochenere Bewegungsspiele wurden. Die Stationen dieser Entwicklung sind folgende:

1. Die Grotesken "Blut und Liebe" (1906), "Das Abenteuer in Tongking" (1912), "Der kupferne Aladin" (1914), "Karl der Grosse und der Pfaffe Ameis" und "Die Zeichensprache" und das Märchenspiel "Der unsichtbare Elefant" (1908) wurden noch für die Guckkastenbühne geschrieben, aber schon "mit ironisierender Anwendung des Schauplatzprinzips" (2). Zum Teil wurden sie bei späteren Aufführungen für die vorhanglose Bewegungsbühne umgearbeitet ("Das Abenteuer in Tongking", "Der unsichtbare Elefant").
2. Die Märchenspiele "Die drei Wünsche", "Die kleine Flöte" (1919) und "Der Brunnen If" (1919) und die Heldenspiele "Brunhilde auf Island" und "König Drosselbart" stellen bereits halbe entwickelte Bewegungsspiele dar mit grösseren, schon auf Zusammenhang gearbeiteten Partien und Verwendung pantomimisch belebter Aufzüge.
3. Das Märchenspiel "Der gläserne Spiegel" und die Grotesken "Das unterste Gewölbe" und "B 7 Q 3, 8" sind völlig entwickelte Bewegungsspiele (3).
4. Alle Spiele nach 1920 sind reine Bewegungsspiele.

Ausgehend von der Frage, ob nicht von einem vollentwickelten Jugend- und Laienspiel eine noch viel innigere Verbindung mit der Musik erwartet werden könnte, führte die letzte Laienspielarbeit Luserkes vor der

1) A.a.O., S. 73

2) A.a.O., S. 73

3) Entstehungsjahr nur soweit mir bekannt angegeben. Kiessig verzeichnet in seiner Bibliographie immer nur das Erscheinungsjahr

Schliessung der Schule am Meer zum Singspiel (1), das er eine "verklärte Form des Bewegungsspiels" nennt(2), und das herausgewachsen ist aus dem Schau-Spiel. Das musikalische Element war nicht Tonkulisse, sondern war formend und belebend wirksam.

Die praktischen Versuche, die Martin Luserke zusammen mit Eduard Zuckmayer und den Schülern der Schule am Meer an drei Beispielen (3) durchführte, führten zu folgenden Ergebnissen: sie brachten bereits am zweiten Beispiel eine erfolgreiche Weiterentwicklung, aufbauend auf den mittlerweile gewonnenen Erfahrungen(4); Wichtigkeitsabstufung:

1. von Laien spielbare Instrumentalmusik, 2. Chor als singender Körper und in neuer dialektischer Wechselbeziehung (5) zu 3. den Solisten, ohne improvisierte Oper zu sein; Durchkomponierung mit der Wiederholung bestimmter Gesangs- und Instrumentalsätze und einer Rhythmisierung des Gesamtvorgangs (6).

Durch die Entwicklung des Singspiels schien Luserke das Gebrauchs-Schauspiel leichter herstellbar zu werden (7). Der dritte Versuch mit dem Singspiel wurde jedoch nicht zu Ende geführt und die Idee des Singspiels nicht fertig ausgeformt. Luserkes Singspiele blieben ohne direkte Nachfolge. Die eigenständigen, erfolgreichen Jugendopern und -Singspiele der Gegenwart fassen auf dem didaktischen und musikpädagogischen

1) Luserke, "Jugend- und Laienbühne" S. 177

2) Luserke, "Das neue Singspiel der Schule am Meer", in: Blätter der Aussengemeinde der Schule am Meer, 14. Rundbrief, April 1931, S. 2/4

3) a) "Die tönenden Steine von Monga", Gemeinschaftsarbeit Luserkes mit seinen Schülern; Musik dazu von Eduard Zuckmayer; 1928; (Märchen; aufgeführt; liegt nur im Manuskript vor)

b) "Der Trommler", von Luserke allein verfasst; Musik dazu von Eduard Zuckmayer; 1931; (Märchen; aufgeführt; liegt nur im Manuskript vor)

c) "Vogt Stier" (Heldenspiel; keine endgültige Fassung; nicht aufgeführt)

4) Kiessig, "Martin Luserke", S. 84

5) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 178

6) Nach Kiessig, S. 84/85

7) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 181

Schaffen Carl ORFFS, das dem Luserkes in vielem sehr nahe steht, und den Anregungen Paul HINDEMITHS (1).

Die Theorie und Praxis seines Bewegungsspiels lehrte Luserke in seinen Büchern und vielen Abhandlungen in Zeitschriften, durch seine Mitarbeit und Leitung bei Tagungen, Wochenendkursen und an seiner Lehrbühne der Schule am Meer, zu der an Pfingsten 1929 der Grundstein gelegt wurde und deren Bau 1931 vollendet war, in Aufführungen mit seinen Schülern, mit Spielern der Deutschen Freischar und mit fremden Schülern mit mehr oder weniger Laienspielerfahrung, auch noch nach Schliessung der Schule am Meer (2) und nach 1945.

1950 bis 1952 eröffnete sich Luserke ein letztes Mal in der Oberschule Meldorf/Holstein ein "Laboratorium für die Entwicklung von Stil" (3). Dabei konnte er einigermaßen vollenden, was ihm als handwerksmässiger Beginn eines Weges zur dramatischen Kunst vorschwebte auf dem Gebiet des lebendigen, theaternässigen, stilechten Spiels mit Laien (4). Den Namen "Laienspiel" verwendete er dabei nicht mehr, sondern

-
- 1) Vgl. dazu in "Begegnungen und Wirkungen. Festgabe Rudolf Mirbt zum 60. Geburtstag" die Beiträge von Theodor WARNER, "Das Jugendsingspiel" (S. 61-67) und Felix OBERBORBECK, "Die Jugendoper der Gegenwart" mit einer umfassenden Übersicht des heutigen Schaffens auf diesem Gebiet (S. 68-70)
 - 2) Vgl. Kiessig S. 32
 - 3) Brief Luserkes an den Verfasser
 - 4) Seine abschliessenden Erfahrungen legte Luserke nieder in: "Meldorfer Spielweise", 6 Reihen; Musik zu Reihe 1 - 5 von Heinrich LOHSE.
 - Reihe 1: Das Abenteuer in Tongking. Ein wildromantisches Bewegungsspiel. 1906 in Gemeinschaftsarbeit mit 14-16-jährigen Spielern gebaut, seither wiederholt zurecht gedichtet und Anfang 1950 für die Meldorfer Gelehrtenschule auf 1 1/2 Stundendauer ausgebaut.
 - Reihe 2: Spielverlauf zu "Ein Sommernachtstraum" von Shakespeare.
 - Reihe 3: Ritter Ruthland. Dramatischer Reigen auf eine Pavanne von William Bird.
 - Reihe 4: Der Teufel mit den drei goldenen Haaren. Nach dem Grimmschen Märchen.

nannte jetzt seine Spielweise, das Bewegungsspiel, "Meldorfer Spielweise", zum Dank an die Stadt, die ihm noch einmal Raum zu letzter Ausweitung seiner Arbeit gegeben hatte. Im Jahre 1952 trennte sich Luserke endgültig vom Laienspielbetrieb und widmet jetzt seine ganze Schaffenskraft der endgültigen schriftlichen Niederlegung seiner Forschungsergebnisse aus seiner fast 50-jährigen Praxis mit Aufführungen Shakespeare-scher Lustspiele und eigener Bewegungsspiele in einem Buch über den Stil Shakespeares und einem zweiten Buch mit dem Titel "agitus ergo sum" (1).

(Fortsetzung Anm. (4) der vorigen Seite:)

Reihe 5: Grugen Kreefte oder "König Peer Spielmanns Bassgeige".
Ein Spiel von der Wattenküste. Das Spiel entstand 1951
in Gemeinschaftsarbeit mit den Obertertien der Meldorfer
Gelehrtschule.

Reihe 6: Faxenraten. Ein Weg zum Allround-Stil von Theater durch
gesellige Pflege von Elementaraufführungen. Martin Luser-
ke berichtet abschliessend über seine Erfahrungen.

1) Brief Luserkes vom 16. 6. 55 an den Verfasser

"Drama" und "Schauspiel", Jugend- und Laienspiel
und der Stil Shakespeares
"Drama" und "Schauspiel"

Martin Luserke unterscheidet recht eigenwillig zwischen "Drama" und "Schauspiel" als zwei Stilarten des Bühnenspiels (1). Das "Drama" lehnt er für das Jugend- und Laienspiel ab, das "Schauspiel", u. zw. ganz besonders das Shakespearesche Lustspiel, stellt er als die eigentliche Domäne der jugendlichen Spielbestrebungen hin.

Bei seiner grundlegenden Unterscheidung von "Drama" und "Schauspiel" geht Luserke davon aus, beim Theater "zweierlei Stil" zu unterscheiden, u. zw. Stil, der nicht in einer "Vordergrundverschiedenheit der Formen", sondern in der "Artung des Formwillens" besteht. Diese beiden Begriffe Hermann Worringers für seine Unterscheidungen auf dem Gebiet der Baukunst, wendet Luserke bei seiner "Unterscheidung auf den ersten Blick" (2) an auf dem Gebiet des Theaters.

Prof. Artur KUTSCHER definiert die Begriffe "Drama" und "Schauspiel" in seinem "Grundriss der Theaterwissenschaft" (3) und seiner "Stilkunde der deutschen Dichtung" (4) und zuletzt in "Drama und Theater" (5). Im letztgenannten Werk unterscheidet er zwischen dem "einfachen Mimus" oder "Theaterstück" und dem "Drama" als dem "höheren Bühnenspiel" (6), wobei er unter den Begriff "Theaterstück" alles zählt, was einen Gegensatz bedeuten kann zum "Drama" (Posse, Schwank, Farce, Burleske, Grotteske, Lustspiel, Volksstück, Vaudeville, Schauspiel, Trauerspiel, Sketch, Blüette, Revue usw.), hingegen die Bezeichnung "Drama" ausschliesslich für die Gruppe des höheren Bühnenstückes verwendet, die sich nicht darin erweist, dass es zur Literatur gehört, denn auch das Drama steht und fällt mit seinem mimischen Charakter (7).

1) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 12 ff.

2) A.a.O., S. 18

3) Kutscher, a.a.O., S. 124, 132

4) Kutscher, a.a.O., S. 259 ff. des 2. Bandes

5) u. 6) Kutscher, a.a.O., S. 10 ff.

7) Kutscher, "Drama und Theater". S. 15

Luserke dagegen bezeichnet das Bühnenspiel, das aus dem "weltanschaulichen Hintergrund des gesellschaftlichen Lebens" kommt als ein "Ausdruck an Gläubigkeit" als "Drama" (antikes Drama, mittelalterliche Mysterienspiele, "auch etwa Ibsen und Shaw"!), das andere "weltlich" im "Überschwang des Lebensgefühls" als "Schauspiel" (Shakespeare, "auch etwa Raimund"). Bei dieser Unterscheidung lässt er den einfachen Mimus in all seinen Erscheinungsformen vollkommen ausser acht, ebenso sämtliche Bühnenspiele der klassisch-romantischen Zeit und bezeichnet letztere im Sinne seiner Art von zweierlei Stil als "Zwittergebilde" zwischen "Drama" und "Schauspiel" (1). Seine Unterscheidung gliedert Luserke zweifach, in eine "Unterscheidung auf den ersten Blick" und in eine "logische Scheidung".

Bei seiner "Unterscheidung auf den ersten Blick" zählt Luserke in einer Gegenüberstellung (2) die Stilmerkmale von "Drama" und "Schauspiel" auf, so wie er sie sieht. Diese Unterscheidung ist viel zu eigenwillig und zu wenig ergiebig für unser Thema als dass man sie als eine "Unterscheidung in der Artung des Formwillens" bezeichnen könnte, ja noch nicht einmal eine der "Vordergrundverschiedenheit".

Die Beobachtung, welche Rolle die Zeit und der Ort der Handlung in Stücken spielen, die er als "Drama" bzw. als "Schauspiel" bezeichnet, liessen ihn zu einer "logischen Scheidung" (3) kommen. Luserke erklärt: "Im Drama ist die Zeit 'die' Zeit" (4). Er sieht darin so etwas wie ein "absolutes Mass jeden Ablaufs", eine "Idealvorstellung eines in jeder seiner Dimensionen völlig gemessen dahinschreitenden, einzigen, grossartigen Weltvorganges", in dem "alles kommt hienieden, wie und wann es kommen muss" (5). Ferner will Luserke ein "Zurücktreten des Mimi-schen hinter den Dialog" im "Drama" sehen (6). Was den Bühnenvorgang im "Schauspiel" anbetrifft, so bezeichnet Luserke sein Tempo wandelbar: "bald verweilen Szenen, bald jagen sie" (7). Diese Feststellung machte er bei Shakespeare (8), wo er den Tempowechsel in seiner Funk-

1) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 21

2) A. a. O., S. 14

3) A. a. O., S. 18

4) A. a. O., S. 18

5) A. a. O., S. 18

6) A. a. O., S. 18

7) A. a. O., S. 19

8) Vgl. seine Beobachtungen an Cymbeline und Hamlet in "Jugend- und Laienbühne", S. 19 ff.

tion beobachtete. In der Szenenfolge und in ihrem inneren Gefüge stellte er einen Rhythmus und eine Dynamik fest (1). Aus den Effekten entsteht etwas rhythmisch dem Aufwand Entsprechendes. Der Rollenauffassung weist Luserke die zweite Stelle zu.

Eine zweite "logische Scheidung", das Arbeiten mit der Bühnenillusion betreffend, macht Luserke in der Frage des Ortes der Handlung. Als Beispiel (2) führt Luserke an, die Handlung spiele in beiden Fällen, sowohl im "Drama" als auch im "Schauspiel", "auf der Strasse". Der Unterschied bestehe darin, wie mit der Bühnenillusion gearbeitet wird: im "Drama" mit der "Illusion der Handlung" und im "Schauspiel" mit der "Illusion hinterm Rücken und der Gegenwartsstimmung der Aufführung" (3), d.h.: "Im Drama ist die Strasse ja nur das Bild etwa von Paris am 17. August 1453" (4), wobei die Regie eine Anzahl Spieler als Volk promenieren lässt und wobei z. B. "eine eifrige unhörbare Unterhaltung gemimt" wird oder die Spieler sich sonst "beschäftigen", d.h. das Bild machen und dadurch mit die ganz bestimmte Illusion schaffen. Beim "Schauspiel" kommt es nicht darauf an, dass die Zuschauer in eine Strasse von Paris am 17. August 1453 entrückt werden, sondern darauf, "dass Paris um uns herum auf einem Bahnsteig nach dem andern ankommt" (5), d.h. dass Gegenwartsstimmung da ist.

In Wirklichkeit muss aber auf dem Theater, will es lebendig sein, immer "Gegenwartsstimmung" herrschen, sowohl im "Schauspiel" als auch im "Drama". Die Lebendigkeit des Theaters macht nicht vor einer Klassifizierung im Stil halt, noch weniger bedingt sie eine Unterscheidung, wie sie Luserke vorgenommen hat.

Luserkes Beobachtungen, Arbeitshypothesen, Definitionen und Stilunterscheidungen vereinfachen subjektiv und unwissenschaftlich, sind mehr oder weniger willkürlich aufgestellt und entsprechen nicht den stil-

1) A.a.O., S. 20

2) A.a.O., S. 113

3) A.a.O., S. 113

4) A.a.O., S. 113

5) A a.O., S. 113

kundlichen Begriffen Drama und Schauspiel, abgesehen davon, dass gerade die Übergänge von einem zum anderen oft künstlerisch entscheidend sind.

Jugend- und Laienspiel und der Stil Shakespeares

Für das Jugend- und Laienspiel lehnt Luserke das "Drama" ab. Diese Ablehnung des "Dramas" und die Pflege des "Schauspiels" begründet er mit den praktischen Erfahrungen, u zw. den stets guten Erfahrungen, die er mit dem "Schauspiel" und den stets schlechten, die er mit dem "Drama" machte (1). Von einer theoretischen Betrachtung seiner Entscheidung, einen bestimmten Stil zu pflegen, eben Shakespeare, hielt der Theaterpraktiker Luserke nicht viel, da sie nicht viel beweisen könnte. Als Beweis führt er nur an "die an sich selbst überzeugende Existenz von eigener Spielweise und eigenem Stück" (2).

Seine Praxis des jugendlichen Laienspiels wuchs in die Richtung des Shakespeareschen Schauspiels und er glaubt, "dass es aus innerer Notwendigkeit geschah, weil die Jugend in derselben Gegend der inneren Welt lebt" (3). Er lehnt also ganz richtig das "Drama" ab für das Jugend- und Laienspiel, weil der "besondere 'unsachlich' auf die Dynamik des Lebens gerichtete Ausdruckswille der Jugend im Stil des Schauspiels (und nicht in dem des Dramas) eine beglückende freie Bahn" zu finden scheint (4). Eigentlich müsste sich die Jugend wegen ihres ungeschulten Könnens das "Drama" bescheiden selber versagen, weil ihr noch die praktische Lebenserfahrung fehlt, oder (wie Luserke sagt:) Charakter (5). Für das "Drama" muss man entweder Charakter haben, d. h. "man muss erwachsen sein, oder man muss die Technik entwickeln, ihn zu mimen" (6), d. h. der Darsteller muss ein gelernter Könnler sein, ein Schauspieler. Da beides für das Laienspiel Jugendlicher im Alter von 15 bis 25 Jahren nicht zutrifft, muss der Jugend das "Drama" i. allg. verschlossen bleiben. Oder es gibt leicht den "Unfug", dass der jugendliche Laienspieler "als passiv Hingerissener mit Bühnen-Lebenserfahrung angefüllt" und "ihm eine seelische Fassade vorgebaut wird" (7).

1.) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 17

2), 3) und 4) A. a. O., S. 43

5) A. a. O., S. 44 und S. 328

6) A. a. O., S. 328

7) A. a. O., S. 44/45

Während Luserke das tragische, gedankenschwere, weltanschauliche Stück für jugendliche Laienspieler grundsätzlich ablehnt, weil es seinem Wesen nicht gemäss ist und deshalb dem Berufstheater allein überlassen bleiben soll, ist das Schauspiel dem Laienspieler zugänglich. Denn zu dem Wesen des Schauspiels gehört lebendige Bewegtheit, Rhythmus, das Beschwingte, so etwas wie eine Melodie, eine kontrapunktische Verflechtung (wie in der Musik) von Thema und Gegenthema. Diese Stilmerkmale sah Luserke bei Shakespeare.

Zu dem Wesen der Jugend gehört naturgemäss Fröhlichkeit, Lachen, Anmut, Unbekümmertheit, Ausgelassenheit ohne Oberflächlichkeit und in gewissem Sinne sogar Hintergründigkeit. Von Luserke logisch weitergedacht entspricht der Jugend das Shakespearesche Lustspiel, so wie es Luserke auch pflegte, während ihr Shakespeares Tragödien nicht gemäss sind. Deswegen hat sie Luserke auch nicht praktisch erprobt (1). Damit will er nicht sagen, dass das Laienspiel nicht plötzlich Wendungen zur Tragik nehmen könnte, im Gegenteil(2), seine Einschränkung gilt nur für die "durchaus tragische Figur und die Dauer der tragischen Situation" (3), für deren Darstellung Technik, die dem jugendlichen Laienspieler mangelt, eigentlich unerlässlich ist. Dennoch sind tragische Figuren und Situationen Shakespeares für Laien vereinzelt darstellbar (Luserke hat ja selbst den "Kaufmann von Venedig" z. B. mit seinen Schülern gespielt). Stücke wie die "Elektra" des Sophokles, "Frühlingserwachen" von Frank Wedekind und - wenn Luserke schon die Einbeziehung Raimunds zugibt - erst recht auch Georg Büchners "Leonce und Lena", sind der Jugend nicht verschlossen. Dass diese Möglichkeiten zu bejahen sind, bestätigt Prof. Dr. Artur KUTSCHER aus eigener Erfahrung mit dem Schulspiel des Lyceums Hannover und den Aufführungen des Kutscherkreises.

Neben dem heiteren, der Jugend gemässen Spiel bezeichnet Luserke als eine ganz besondere Domäne des jugendlichen Laienspiels das satirische Spiel (4) und das Groteskspiel (5).

1) Kiessig, "Martin Luserke", S. 95

2) Luserke, "Shakespeare-Aufführungen ...", S. 156

3) A. a. O., S. 156

4) A. a. O., S. 157

5) A. a. O., S. 146 ff.

Des öfteren wurden gegen Luserke Einschränkung des jugendlichen Laienspiels auf das vorwiegend heitere Spiel kritische Einwendungen gemacht. (1). Denn in der Laienspielbewegung nahm die Pflege des ernsten und religiösen Spiels einen breiten Raum ein. Aber selbst der Bühnenvolksbund betrachtete das heitere Spiel als das dem jugendlichen Laienspieler gemässe (2); Gumbel-Seiling, einer der Hauptwegbereiter der Laienspielbewegung, gilt als der eigentliche Erneuerer des jugendgemässen heiteren Märchenspiels; Walther Blachetta, ebenfalls einer der grossen Anreger der Laienspielbewegung, pflegte überwiegend das heitere Spiel, vor allem das Märchenspiel. Die Reihe liesse sich fortsetzen. Auch nachdem die Laienspielbewegung ihre grösste Ausdehnung in die Breite erreicht hatte (Mitte der zwanziger Jahre) dominierte das heitere Spiel. Das beweisen die Kataloge der damals führenden Laienspielverlage Christian Kaiser ("Münchner Laienspiele", hrsg. von Rudolf Mirbt) und Bühnenvolksbund-Verlag, bei denen die weitaus meisten Nummern heitere Spiele sind, und diese wiederum die höchsten Auflageziffern erreichten.

-
- 1) z.B. von Weder-Naumburg, in: "Die Jugendbühne", 1. Jg., 5. H., Juli 1930
 - 2) Albert Müller, "Jugendspiel und klassisches Lustspiel", in: "Bl. f. L. u. J.", 2. Jg., 1 H. (S. 28-31), S. 28

DAS BEWEGUNGSSPIEL MARTIN LUSERKES

Herleitung von Theorie und Praxis

Die Schwierigkeiten des häufigen Szenenwechsels bei Shakespeare, die bei Aufführungen seiner Stücke auf der Guckkastenbühne "wesentliche Streichungen und Änderungen" (1) notwendig machen, wurden erst seit der Romantik ganz erkannt. Die szenische Gestalt, die Shakespeares Stücken gerecht wird, kann, wie Prof. Kutscher richtig sagt, nur gefunden werden durch "eine dem Dichter verwandte Inszenierungs- und Dekorationsart" (2).

Nach TIECKS/SEMPERS (ab 1836), IMMERMANNS (1840), GENEES/LAUTENSCHLÄGERS/SAVITS (1880) Rekonstruktion der historischen Shakespearebühne und Experimenten und HAGEMANNS/Georg FUCHS' (1907) erster praktisch verwertbarer Shakespearebühne, befasste sich seit 1906 Martin LUSERKE mit Aufführungen Shakespearescher Stücke, die dem Werk des Dichters gerecht werden und echtes, lebendiges Theater sind. Dabei geht es Luserke nicht um historische Treue, in der Art zu spielen, bei der Aufführung Shakespearescher Werke oder um den Versuch einer Rekonstruktion der historischen Shakespeare-Bühne. Über Luserkes Shakespeare-"Bühne", das System des Bewegungsspiels, könnte man die Worte Prof. KUTSCHERS setzen: "Das Theater ist überhaupt nicht geschaffen aus dem Geist der Baukunst: sein Räumliches entstand seit Urzeit aus dem Spiel, aus der Kunst des Darstellers und Dramatikers" (3).

Shakespeares Werke stellten schon immer grosse Anforderungen an Regie und Dramaturgie. Luserke war nicht der Erste, der sich darum bemühte, die Stücke Shakespeares aus ihrem inneren Gefüge heraus zu verstehen und stilgerecht zu inszenieren. Er fand aber als Erster, dass die Schwierigkeiten und Schwächen der Stücke Shakespeares in Wirklichkeit

1) A. Kutscher, "Grundriss der Theaterwissenschaft", S. 239

2) A.a.O., S. 239

3) A.a.O., S. 255

gar keine sind, wenn man die Stücke als Bewegungsspiele inszeniert.

Man kann des öfteren die Feststellung machen bei Shakespeare-Inszenierungen, dass Anfang und Schluss der einzelnen Szenen, der Anfang des Stückes und der fünfte Akt recht schwach geraten, obwohl man in der Theaterpraxis durch Streichen, Umstellungen und Zusammenziehen des Textes auszugleichen sucht. Die grösste Schwierigkeit bereitet aber der häufige Szenenwechsel von mitunter recht kleinen Szenen und ihren Schauplätzen. Von der Fabel her gesehen sind sie oft belanglos und führen zu keinem effektvollen Abschluss. Luserke sah darin einen Hinweis darauf, dass diese kurzen Szenen in der Hauptsache pantomimisch sind und Anweisungen auf grosse handelnde Aufzüge (1).

Goethe schätzte Shakespeare als Dichter hoch ein, war aber der Meinung, dass Shakespeare die theatralischen Forderungen nichtig erschienen wären (2). Luserke ist anderer Ansicht (3). Bei aller Beschäftigung mit der dramatischen Dichtung kommt es ihm nur auf das wirklich gespielte Stück an. Er vertritt die Auffassung, das gute Schauspiel muss aus seinem einzigen echten Material heraus entstehen, dem Schauspieler, und muss stets sinnliche Wirklichkeit sein und bleiben. Es muss Augenblickssache sein wollen und nicht Literatur. (4) Ein Bühnenstück besteht ja nicht "als blosser Text" (5), den der Schauspieler nur zu "reproduzieren" hätte (6).

Darauf einzugehen, wie im einzelnen das deutsche Theater mit den szenischen Anforderungen der Shakespeareschen Stücke fertig wird, ist hier nicht der Platz. In der Theaterpraxis muss der Regisseur und Dramaturg streichen, umstellen und zusammenziehen. Aber dadurch allein wird man Shakespeare nicht gerecht. Diese Eingriffe in den inneren

1) Luserke, "Das Bewegungsspiel", in "Tanz und Reigen", Berlin 1927, S. 92

2) "Shakespeare und kein Ende", 1815

3) Luserke, "Shakespeare und das deutsche Laienspiel", in Sh. - Jahrbuch Bd. 69, Leipzig 1933 (S. 112-120)

4) Luserke, "Shakespeare-Aufführungen ...", S. 46

5) Kutscher, "Grundriss der Theaterwissenschaft", S. 227

6) A. a. 'O., S. 64 ff.

Aufbau der Stücke und das Zurechtstreichen auf eine normale Aufführungsdauer erübrigen sich beim Bewegungsspiel, das eine zusammenhängende, pausenlose Gestaltung, sowohl nach den Gesetzen der Szene als auch der Fabel und Handlung, ermöglicht.

Man mag zu Luserkes Laienspiel-Theorie noch so kritisch stehen, seine Entdeckung des Wesens des inneren Zusammenhangs im szenischen Ablauf bei Shakespeare verdient grösste Beachtung. Sie wurde auch von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft anerkannt.

Aus seinen Beobachtungen bei seinen Shakespeare-Inszenierungen heraus entwickelte Luserke das Bewegungsspiel. Das Ergebnis ist verblüffend: plötzlich gibt es keine Schwierigkeiten und Schwächen mehr bei Shakespeare. Woran liegt das? Vorangestellt werden muss, dass Luserke den Text nicht bearbeitet hat. Hat er den alten Inszenierungsstil Shakespeares gefunden? Ein Beweis ist nicht möglich. Er selbst schreibt darüber: "Es soll selbstverständlich nicht behauptet werden, dass Shakespeares Stücke seinerzeit so gespielt wurden. Wohl aber könnte behauptet werden, dass Shakespeares Dreiwelten-Schema den natürlichen Verhältnissen im Theater der rationalistischen Epoche seit 1500 entspricht"(1).

Bei eingehender Prüfung ist es auffallend, dass der "ungeschickte" Bau von Shakespeares Stücken immer regelmässig an den selben Stellen festzustellen ist: am Anfang der Stücke, im fünften Akt, einem "manchmal geradezu wilden" Szenenwechsel und in einem "leerlaufenden und oft geradezu dummen" Dialog (2).

Nun, Shakespeare war Theaterpraktiker und schrieb seine Stücke nur fürs Theater. Ein oberflächliches Arbeiten ist ihm nicht zuzutrauen. Szenische Schwächen und Fehler in seinen Stücken wären wohl auch durch die damalige Theaterpraxis ausgemerzt worden. Also darf angenommen werden, dass sie damals nicht nur szenisch realisierbar waren, sondern auch darüber hinaus für einen bestimmten Stil szenischer Gestaltung geschrieben sind. Luserke vermutet deshalb dahinter ein

1) Luserke, "Shakespeare und das deutsche Laienspiel", in Shakespeare-Jahrbuch Bd. 69, S. 117

2) Luserke, "Shakespeare-Aufführungen...", S. 54

System, eine ganz bestimmte Aufführungstechnik, gerade des regelmässigen Baus der Shakespeareschen Stücke wegen. Durch das Bewegungsspiel, aus diesen Gesichtspunkten heraus entwickelt, werden auf der Bühne die "Schwächen" Shakespeares in frappierender Weise die interessantesten Stellen.

Der Anfang der Stücke zeigt die Strömungen des ganzen Stücks. Durch das Prinzip der geformten Bewegung können sie deutlich herausgearbeitet werden (Beispiele: "Macbeth", "Was ihr wollt").

Der fünfte Akt, der äusserlich die ganze Geschichte in Ordnung bringt, zeigt, dass Shakespeare auf eine abschliessende grosse Bühnenbewegung hinarbeitet, und dass dies die eigentliche Aufgabe des fünften Aktes ist und somit die Ursache, dass dem Dichter die Entwirrung der Handlung am Schluss so gleichgültig wird. Shakespeare will eben auf einen wirklich bühnenmässigen Schluss hinaus (1). Der Schluss des fünften Aktes bringt wie der Anfang des Stückes nochmals alle Strömungen des Stückes. Einen solchen Schluss bezeichnet Luserke als "Enthüllung des Lebens" und führt darüber aus (2): "Molières Stücke sind fertig, wenn sich die Liebenden vereinigt haben. Auch das satirische Stück erreicht mit der Entlarvung einen Zustand der Ruhe. Die Shakespeareschen Lustspiele sind aber mehr als solche Reflexionsstücke, sie sind enthülltes Leben selber. ... Wie kann nun solches Spiel sinnlicher Wirklichkeit zu Ende kommen, so dass nicht wie bei der Skizze der Eindruck bleibt, dass das Spiel hinter dem Vorhang weitergeht. Es gibt nur eine Antwort darauf, nämlich die, welche Shakespeare gibt, und die allerdings verblüffend einfach und unendlich weit entfernt von allen Künsteleien ist: indem das Leben zum Schluss sichtbar und in aller Form von der Bühne herabzieht und sie leer hinter sich lässt. Alle Lustspiele endigen mit einem solchen festlichen Abzuge, und seine fünften Akte, die von der Handlung des Stückes aus betrachtet unbegreiflich ungeschickt und oft ganz unverständlich sind, zeigen mit einem Male die Linie ihrer Komposition, wenn man sie als die Vorbereitung auf diesen letzten Abzug betrachtet" (3).

1) A. a. O., S. 75

2) Luserke, "Shakespeare-Aufführungen ...", S. 75

3) Beispiele: "Coriolan", "König Lear", "Hamlet", "Macbeth", "Titus Andronicus", "Der Kaufmann von Venedig", "Was ihr wollt", "Wie es euch gefällt", "Liebes Leid und Lust"

Was Luserke über die Lustspiele Shakespeares sagt, gilt auch für seine anderen Stücke (1). Nach Luserke enthüllt Shakespeare nicht nur das Leben ganz, sondern erschliesst es dadurch schon in der Zeit ab, u. zw. ohne den Tod zu brauchen, indem er es restlos zur sinnlichen Wirklichkeit werden lässt. Shakespeare dichtete nicht nur in Worten, sondern auch in Geschehnissen und gewann so die Möglichkeit zu einem überzeugenden Abschluss seiner Stücke, "wie überhaupt nur ein wirklicher Vorgang überzeugend zu Ende sein kann" (2).

Eine weitere wichtige handwerkliche Regel der szenischen Kompositionskunst Shakespeares sieht Luserke in der Vorahmung einer wichtigen Stelle, in Parallelismus und Spiegelung in der Handlung bei fast jeder bedeutsamen Erscheinung, bis zu ihrer Verdoppelung ins Tragische hinein. In seinem Aufsatz "Shakespeare und das heutige deutsche Laienspiel" (3) führt Luserke darüber aus: "Ein wichtiger Bühnenvorgang darf nicht überraschend kommen, er gewinnt den Charakter der schicksalhaften Erfüllung, wenn er sinnfällig wie durch eine Geistererscheinung 'vorgeahmt' wird" (4). An Hand von Beispielen (5) weist Luserke diese Kompositionsregel bei Shakespeare nach. Die bei uns - im Gegensatz zu England - übliche Inszenierungspraxis streicht fast regelmässig die vorahmende Handlung, weil sie damit nichts anzufangen weiss. Ihre "Entdeckung" durch Luserke versetzt uns in die Lage, Shakespeare besser zu verstehen und von da her eine stilgerechte Inszenierung anzustreben.

1) z.B. "Der Kaufmann von Venedig"; S. "Sh.-Auff...", S. 84

2) Luserke, "Shakespeare-Aufführungen ...", S. 96

3) in "Shakespeare-Jahrbuch", Bd. 69, S. 112-120

4) A.a.O., S. 115

5) "Hamlet": Boxkampf in Ophelias Grab - Duell

gemimter Wahnsinn Hamlets - wirklicher Ophelias

"Wie es euch gefällt": kl. Kampf zwischen Orlando und seinem Bruder - grosser Ringkampf

"Kaufmann von Venedig": Jessikas Entführung - "venetianische Nacht" (5. Akt)

Verdoppelung der Handlung in "König Lear", ferner im "Sommer-nachtstraum" usw.

"Beide Vorgänge werden um so wirkungsvoller, je genauer sie sich bis auf den Schauplatz, ja auf die Stellung und Bewegung der Personen entsprechen" (1). Parallelismus und Spiegelung der Handlung bekommen einen "symbolischen" Charakter, eine vor-ahmende Bedeutung der Gruppierung und Bewegungszüge durch das System des neutralen Spielplatzes mit seiner Topographie.

Das Wesen des Bewegungsspiels

Anlass zu seiner Entwicklung war, wie bereits ausgeführt, der Stil Shakespeares. Aus den theoretischen Werken Luserkes lassen sich die hauptsächlichsten charakteristischen Merkmale für das Wesen des Bewegungsspiels in drei Gruppen gliedern (2):

1. Das Bewegungsspiel ist mimisches, theaterhaftes, sinnfälliges und dynamisches Spiel. Der Text des Stückes ist nur einer der Bestandteile des tatsächlichen Stückes. Der häufige Wechsel von kurzen Szenen mit für die Fabel oft belanglosem Dialog gilt als Hinweis auf den pantomimischen Charakter dieser Szenen und als Anweisung auf grosse handelnde Aufzüge. Ihr Ausbau schafft die Szene und verlangt nach einer natürlichen Topographie des Gesamtraumes in bezug auf die Richtungen für die Dauer des ganzen Stückes.
2. Wichtig ist ferner das Vorhandensein von Spielermassen in den "Volks-szenen", von denen die Einzelspieler in ihrer Mimik getragen werden, und eine gepflegte Chorik (3). Die Massenbewegung verlangt eine Gliederung und Steigerung des Spiels und eine "Beseelung des Statisten" (4). Der Masse auf der Bühne kommt die Funktion eines "Einzelwesens höherer Art" und eines Wirkung mimenden Resonanzkörpers für das Spiel der Sprechergruppe zu, die hinwiederum das "Gehirn im Organismus des Bewegungsspiels" darstellt. Das Grundschema jedes gegliederten Massenaufzuges ist: "lockere Welle - dichte Welle - Nachdruck" (5).

1) in "Shakespeare-Jahrbuch", Bd. 69, S. 115

2) hauptsächlich dargestellt nach "Jugend- u. Laienbühne" und dem Aufsatz "Das Bewegungsspiel" in "Tanz und Reigen" (S. 92 ff.)

3) Luserke, in Bl. f. L. u. J., 2. Jg., 2. H., S. 36

4) Luserke, Nachwort zur Frankfurter Tagung "Jugend und Bühne", in "Jugend u. Bühne" S. 322

5) Luserke, in Bl. f. L. u. J., 2. Jg., 2. H., S. 35

3. Das Bewegungsspiel ist eine "Polyphonie von Vorgängen" und zugleich Ausdruck der inneren Geometrie der Verflechtung der Beziehungen, ihres Rhythmus, ihrer Parallelität und Gegensätzlichkeit und den Ruhepunkten der Handlung (den sog. "Gongstellen der tieferen Bedeutung", in denen das dichterische Wort mit seiner ganzen Magie zutage tritt), die nach einer äusseren, systematischen Ordnung verlangen, sodass die Bewegung auf der Bühne "be-deutend" wird. Ihr Stil ist mimische (nicht sprachliche) Improvisation.

Für Luserkes Bewegungsspiel, wie er es aus dem Stil Shakespeares entwickelt hat, spricht vieles. Nicht nur, dass der Gang der Handlung nicht mehr in Einzelszenen zerhackt wird, sondern - positiv - das Ganze einen durchgehenden Fluss hat in Bewegung und Gegenbewegung, dass dadurch zugleich die inneren Bewegungsströme freigelegt werden, und die Einzelspieler von daher stärker profiliert werden, u. zw. ohne dass sie dadurch ihres mimischen Spiels und der sprachlichen Gestaltung enthoben wären und nur durch eine bessere Art von Raumsymbolik zu wirken hätten. Die dramatische Gestaltungskraft der Spieler bekommt nur ein sicheres Fundament für ihre Entfaltung in der mimischen Improvisation, eine Sprungschance ins Spiel.

Freilich ist Luserkes Begriff "Bewegungsspiel" überspitzt, und zwar weil jede Art von mimischer Darstellung in gewissem Sinne Bewegungsspiel sein muss. Auch erübrigt sich bei einer ganz bestimmten Illusion, die von den Darstellern kraft ihres mimischen Spiels und Sprechtechnik geschaffen ist, der Gong zu ihrer Unterstreichung. Ein guter Spieler benötigt solche Krücken für sein eigenes Spiel nicht. Sie stehen in Widerspruch zu jedem schöpferischen Spiel.

Luserke entwickelte sein Bewegungsspiel auf immer gleichbleibendem Spielplatz ohne Kulissen. Das Berufstheater dagegen hatte die Drehbühne eingeführt und auf ihr die Handlung lokalisiert auf eine Anzahl illusionistischer Szenen mit räumlich voneinander getrennten Schauspielplätzen (1).

-
- 1) Dr. Walther BORVITZ verlegte bei seinen Inszenierungen von Shakespeares "Sturm" mit Schülern der Oberrealschule zum Dom in Lübeck das Geschehen auf drei nebeneinanderliegende Bühnen (Guckkästen); Hauptbühne: Prosperos Reich; linke Nebenbühne: Kalibans Reich; rechte Nebenbühne: das Reich Trinculos und Stephanos. Gründlicher kann man Shakespeare szenisch nicht missverstehen. ("Die Einrichtung einer Schulbühne" in: "Die Laienspielgemeinde", 5. Jg., H. 1, S. 3 ff. mit Abb.)

Doch widerspricht die Schauplatzidee der Drehbühne mit ihren vielen Einzelszenenbildern dem Wesen der Shakespeareschen Stücke, was schon aus den betonten Ortsbeschreibungen durch den Text hervorgeht. Es ist auch nicht einzusehen, dass man, wenn das Auge die Szenerie sieht, auch noch zu gleicher Zeit dem Ohr eine Beschreibung geben sollte (1). Das Gleiche drückt Prof. Kutscher aus, wenn er schreibt: "Die Bezeichnung der dramatischen Örtlichkeit bleibt hauptsächlich dem Darsteller überlassen" (2).

Luserke entschloss sich für den Dichter und liess Kulissen, Vorhang und Rampe fallen. "Nie wird der Bühnenhügel so schön sein, wie der, welchen unsere Phantasie bereits erträumt hat, wenn Oberon gut sprach" (3).

So betrachtet Luserke die Bühne nicht mehr als "Schauplatz", d. h. als "räumlich oder malerisch bestimmten Ort", sondern als "neutralen, nur auszudenkenden Spielplatz" (4). Luserke gliedert sein Spiel durch eine

-
- 1) Dies gilt überhaupt für die Imagination durch das Wort bei Shakespeare. Vgl. "Heinrich V.", Prolog:

"Ergänzt mit den Gedanken unsre Mängel
zerlegt in tausend Teile einen Mann
und schafftet eingebildte Heereskraft.
Denkt, wenn wir Pferde nennen, dass ihr sie
den stolzen Huf seht in die Erde prägen
... euer Sinn muss unsre Könige schmücken."

- 2) Grundriss, S. 254

- 3) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 68. Gemeint ist die Stelle aus dem "Sommernachtstraum", Oberon:

"Ich weiss 'nen Hügel, wo man Quendel pflückt..."

- 4) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 68. Vgl. auch Thornton WILDER: "Das eine ist gewiss: Das realistische Theater mit dem handgreiflichen Kulissenzauber hat sich überlebt. Denken wir daran, wie plastisch Shakespeares Bühnensprache ist; so plastisch, dass nur szenische Andeutungen, ein symbolisches Minimum von Kulissen, nötig sind, weil alles in den Worten plastisch wird, und sich in dem damals noch illusionsstarken Zuhörer zum inneren Bild formte. Denken wir daran, dass wenn wir bei 'Romeo und Julia' mit plastischen mittelalterlichen Milieukulissen arbeiten, jeder Zuschauer sofort überlegt: 'Diese Tragödie spielt ja im Mittelalter, sie ist ja schon lange vorbei!' Und er wird sich viel weniger angerührt fühlen, als wenn bloss das Wort auf

sinnvolle Ausformung der natürlichen Spielbewegung (1) in Auf- und Abzüge und im Ineinanderklingen des Abzugs der vorhergehenden und Aufzugs der nächstfolgenden Szene, in Bewegung der Auf- und Abzüge in die Szenen hinein, d. h. in der Art (Differenzierung der Richtung), in der die Personen auf- und abtreten, und in sogenannte Massenbewegung (2), von der die einzelnen Spieler in ihrer Mimik getragen werden sollen und die selbst von der kleinen Gruppe der sprechenden Personen belebt und bewegt werden soll (3). Die Bewegung auf dem immer gleichbleibenden, neutralen Spielplatz ist nach Luserke mehr noch als das Gebärdenspiel der Einzelpersonen dazu geeignet - und wird von ihm auch in dem Sinne angewandt - den inneren Bewegungsströmen des Stückes für die Dauer der Aufführung sichtbare Bahnen zu schaffen und das "Gefüge des Lebens" in den einzelnen Spielern sichtbar zu machen und räumlich festzulegen (4), wodurch eine gewisse Raumsymbolik geschaffen wird. Das Spiel auf der Bühne ist somit nichts anderes als die Verflechtung von Richtung und Gegenrichtung, entsprechend den Gesetzmässigkeiten im Aufbau des Spiels, oder auch die Wirbelbewegung, die die einzelnen Strömungen des Spiels bei ihrem Zusammenprall hervorrufen (5).

Unter Bewegungsspiel will Luserke keine "Verkleidung höheren Grades des im Theater schon sowieso verkleideten Lebens" verstanden wissen, auch keine Draufgabe des Regisseurs, erst recht keine auf Raumsymbolik beruhende Künstlichkeit oder ein dekoratives Element des Spiels, sondern eine "uralte, auch dem Theater durchaus eigentümliche Möglichkeit zur schlichten Verdeutlichung dessen, was vor sich geht" (6).

Luserke ist - trotz mancher Widersprüche in seinen Anschauungen - viel zu sehr Theater-Praktiker, als dass er sich dabei auf Spekulationen

(Fortsetzung von der vorhergehenden Seite:)

ihn wirkt und damit die Tragödie zu allen Zeiten spielen könnte, für alle Jahrhunderte gültig und symbolisch wird." (nach: "Bühnenblätter des Nationaltheaters Mannheim für die Spielzeit 1955/56, Heft 3)

- 1) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 69
- 2) Luserke, "Shakespeare-Aufführungen ...", S. 51
- 3) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 74
- 4) Luserke, "Shakespeare-Aufführungen ...", S. 53
- 5) A. a. O., S. 60
- 6) Luserke in "Tanz und Reigen", S. 90/91

einlassen würde, auf irgendeine Art etwas in das Spiel hineinzu-
geheimnissen.

Topographie des Luserkeschen Bewegungsspiels

Ein Aneinandergliedern der Elemente des Bewegungsspiels in eine ein-
zige Spielwelt geschieht bei Luserke nicht mechanisch und rein äusserlich.
Auf der Bühne handelt es sich um "Vorgänge in Raum und Zeit" (1). Das
Bewegungsspiel verlangt also nicht nur ein blosses Aneinanderfügen der
Szenen mit Auf- und Abzügen usw., was dem zeitlichen Ablauf ent-
sprechen und ihn hervortreten lassen würde, sondern auch eine, das gan-
ze Spiel hindurch unverrückbar feststehende Orientierung des Raumes,
d.h. eine planmässige "Topographie" um die neutrale Bühne.

Die "Kompasslehre" des Bewegungsspiels

Das Bewegungsspiel Martin Luserkes kennt drei Bewegungsrichtungen,
"objektive Kompassrichtungen der Bewegungsempfindung" (2), wie Lu-
serke sich ausdrückt.

Zunächst ist ein fester Orientierungspunkt nötig. Als einen solchen
"magnetischen Nordpol" (ohne diese Bezeichnung zu gebrauchen) be-
trachtet Luserke die Zuschauermasse, die eine allgemeinere Kompass-
richtung bestimmt als der einzelne Spieler auf der neutralen Bühne.
Denn der Zuschauer empfindet die Bewegung auf sich zu anders als die
von ihm weg. Das ist die Voraussetzung für die Bewegungsrichtungen auf
der Längsachse des Bewegungsspiels. Die Bewegung auf den Zuschauer
zu vergrössert, die von ihm weg verkleinert die Gestalt; die eine will
etwas vom Zuschauer, die andere entzieht sich ihm. Deshalb geht die
Hauptachse des Bewegungsspiels nicht wie bei der Guckkastenbühne
quer über die Bühne, sondern durch die Mitte der Zuschauermasse und
über die Bühne weg in die Tiefe des Hintergrundes. Die Bewegungsrich-
tungen in der Hauptachse gestatten ein "Herankommen" von Aufzügen
aus der Tiefe der Bühne oder ein "Eindrängen" durch die Zuschauer auf
die Bühne. Hinter der Bühne in der betonten Tiefenachse "ist" das "Reich
der Wirklichkeit", also die Welt, der auch die Zuschauer angehören.

1) Luserke, "Jugend- und Laienbühne", S. 72

2) A.a.O., S. 73

Wenn das Spiel, wie bei den Lustspielen Shakespeares, drei "Welten" hat (Dimensionen), so entspricht diese Richtung der "legitimen" Welt (1), also der der Könige, Vornehmen, Edlen, Guten, Helden usw.; sie ist von "festlichem Stimmungsgehalt" (2).

Die zweite Bewegungsrichtung in der Hauptachse geht durch die Zuschauer hindurch auf die Bühne. Sie kommt nach Luserkes Darstellung aus dem Dunklen, Fremden, Unheimlichen, Bösen, Feindlichen usw., der Welt also, die hinter dem Zuschauer liegt. Die "Abenteurer", die bösen und feindlichen Mächte treten auf ihr in die "legitime" Welt ein.

Die dritte Bewegungsrichtung ist die auf der Querachse. Das Auftreten in ihr, von rechts und links auf die Bühne, hat etwas Überraschendes in sich, u. zw. dadurch, dass die auftretenden Spieler sofort in voller Lebensgrösse da sind. Sie sind sozusagen schon vor Beginn des Spiels da und auch noch nach seinem Abschluss, können also ständig eingreifen und halten sich nur hinter den "Verstecken" (3) rechts und links der Bühne auf.

Die Querrichtung ist die der Überraschungen und der "ulkigen Alltagswelt", z. B. grotesker Zwischenspiele oder Spuk oder Privatpersonen im Dienst der Mächte.

Bei konsequentem Spielausbau nach dem Bewegungsprinzip kann noch eine weitere reizvolle Bewegungsrichtung dazu kommen, und zwar die senkrecht von oben nach unten bzw. umgekehrt (4), in der die übersinnliche Welt noch mit in das Spiel eingreifen kann. Ihre hauptsächliche Verwendungsmöglichkeit hat diese Bewegungsrichtung in der Groteske. Für den Handlungsablauf besteht dann zusätzlich noch die Möglichkeit, eine Szene in die andere stürzen oder steigen zu lassen.

Eine solche Kompasslehre, die bei der Einordnung einzelner Episoden ins Spielfeld nicht notwendig ist, wird unentbehrlich, wenn es sich um

1) Luserke in "Tanz und Reigen", S. 96

2) A. a. O., S. 93

3) A. a. O., S. 96

4) A. a. O., S. 97, sonst nirgends erwähnt in den hauptsächlichsten Darstellungen Luserkes. Vorkommen in: "Der Brunnen If", "Der unsichtbare Elefant", "Der Teufel mit den drei goldenen Haaren"

die Darstellung eines ganzen Stückes als einem einzigen, fortdauernd fliessenden Vorgang handelt, wie in Shakespeares Schauspielen (1).

Das Prinzip der Kompasslehre Luserkes ist sehr bedeutungsvoll. Es mag nebensächlich oder gar gesucht erscheinen. Da es aber weder in die Werk- noch Rollenauffassung eingreift, ist sie eine Stütze der Regie, die wohl ihre Berechtigung hat. Für den Gebrauch durch den Zuschauer ist sie so wenig bestimmt wie ein Regiebuch. Der Zuschauer will Theater sehen und kümmert sich wenig um Regie. Der Regisseur aber mag manchen Nutzen aus dem Prinzip des Bewegungsspiels ziehen.

Die Bühne des Luserkeschen Bewegungsspiels

Die geschickteste Art, seine Theorie des Bewegungsspiels ohne grosse Raumverschwendung zu verwirklichen, sieht Luserke (2) auf einer quadratischen Bühne, von der sich der Weg nach hinten, von der Bühne aus in den Hintergrund hinein abwärts senkt, und die von vorne in der Hauptachse einen Zugang hat, und zwar durch eine Treppenflucht aus der Orchesterversenkung heraus oder noch besser durch den Zuschauerraum hindurch. Ferner rechts und links von der Bühne je einen Zugang. In "Jugend und Bühne", herausgegeben von Pallat/Lebede, und in seinem eigenen Werk "Jugend- und Laienbühne" hat Luserke Pläne und Skizzen einer Bühne für Bewegungsspiele veröffentlicht (3).

Bei der "einfachsten Bewegungsbühne" (4) handelt es sich um eine etwa zur Hälfte von Zuschauern umgebene, von allen vier Seiten in den Spielachsen durch Stufen zugängliche Podiumbühne, etwa 4 x 4 Meter gross (5). Der Zugang von vorn führt direkt durch die Zuschauer. Die beiden hinteren Viertelkreise um das Podium sind durch Vorhänge abgeteilt, wobei der hintere und die beiden seitlichen Zugänge in den

-
- 1) Bei der Darstellung der "Topographie" und "Kompasslehre" folgten wir Luserkes Buch "Jugend- und Laienbühne", S. 77 - 83 und seinem Aufsatz in "Tanz und Reigen", S. 96
 - 2) "Shakespeare-Aufführungen ...", S. 59
 - 3) "Jugend und Bühne", S. 73 und "Jugend- und Laienbühne" hinter S. 184
 - 4) "Jugend- und Laienbühne", hinter S. 184
 - 5) Masse nach Luserke in "Bl. f. Laien- u. Jugendspieler", 2. Jg., 2. H., S. 35; in "Jugend- und Laienbühne", S. 117: "5 m im Quadrat"

Spielachsen selbstverständlich offen bleiben. Hinter den Vorhängen des rechten hinteren Viertels ist der Platz für die Musik und die Spielleitung, auf der linken Seite für die Technik. Vor dem Podium links der Platz für den Souffleur.

Die "Bühne für ein ausgewachsenes Bewegungsspiel" (1) stellt eine zur Spielachsenbühne erweiterte Zungenbühne dar, bestehend aus einem Podium mit vier Treppen in den Spielachsen (hinter der Bühne wieder zwischen den Spielachsen Vorhänge als Abgrenzung), einer drei Stufen höheren "Empore" und einer "Brücke" als Beispiele szenischer Aufbauten, die vollkommen neutral gehalten sind und dennoch allen Erfordernissen des Spiels szenisch Rechnung tragen. Etwa von der Mitte zwischen dem vorderen Podiumsrand und der Vorderseite der "Empore" aus erstreckt sich das Podium der Spielachsenbühne in den Zuschauerraum hinein. An dieser Stelle befindet sich in drei Meter Höhe die "Brücke". Brücke und Empore erweitern den Spielplatz in der zusätzlichen Bewegungsrichtung.

Der "Plan einer gross angelegten Bewegungsbühne mit Über- und Unterbau und Raum für 300 Zuschauer (Entwurf für eine Lehrbühne des Jugendspiels ...)" von Martin Luserke und Architekt Josef RINGS, Essen (2) ist in Einzelheiten, die über die bereits besprochenen Skizzen zu einer Bewegungsspielbühne, mit denen er im Grunde übereinstimmt, hinaus weiterentwickelt ist, leider nicht ganz verständlich, da ihm keine Erklärungen beigegeben sind und im Plane selber die Beschriftungen, auf die es ankäme zum Verständnis der Weiterentwicklung, vollständig fehlen. Der Plan und Bau dieser Bühne der Schule am Meer auf Juist wurde von der Shakespeare-Gesellschaft gefördert (3). (Skizzen und Pläne im Anhang der Arbeit).

Luserkes Bühne kennt keinen illusionistischen Schauplatz und keine Kulissen (4), aber auch keine gewollte Armut und Primitivität der Szene, nur einen neutralen "zentralen" Ort (5). Dorthin begibt sich das Leben

1) "Jugend und Bühne", S. 73

2) "Jugend- und Laienbühne", hinter S. 184

3) Kiessig, "Martin Luserke", S. 29

4) Vgl. Luserkes Vorbemerkung zu seinem Spiel "Der gläserne Spiegel", in "Jugend und Bühne", S. 72 und "Sh.-Auff...", S. 53

5) Vorbem. zu "Der gläserne Spiegel"

von den unsichtbaren Schauplätzen her, die der Text als Ort angibt (1). So gestattet Luserkes Bewegungsspieltheorie mit ständig wechselnden Schauplätzen zu arbeiten, ohne Unterbrechung des Spielverlaufs. Seine Bühne kennt keinen Szenenwechsel und keinen Bühnenvorhang. "Alle Szenerie ist durch Mimik, Beleuchtung und ein gut ausgebildetes Getöse zu machen" heisst es z. B. in Luserkes Vorwort zu seinem Groteskspiel "B 7 Q 3,8".

Was an Requisiten und szenischen Andeutungen unbedingt vorhanden sein muss (vor allem in seinen Groteskspielen und den Stücken, deren Entstehungszeit vor der völligen Entwicklung des Bewegungsspiels liegt), fehlt auch auf Luserkes Bühne nicht. Es darf bei ihm nicht bloss Dekoration sein, nicht Selbstzweck, sondern muss in das Spiel mit einbezogen sein, muss in gewissem Sinne mitspielen (2).

Bei der Verlebendigung der Szene, was ja für Luserke, wie bereits dargestellt, in erster Linie eine Sache des Dichterwortes, des Spiels und der nachschaffenden Phantasie der Zuschauer ist, spielt die Beleuchtung - ebenso das Kostüm - eine wichtige Rolle. Verwendung finden bei ihm vor allem Scheinwerfer, deren Lichtkegel "für szenische Bewegung und Wandlung sowie zur Isolierung eines Erlebens recht förderlich" (3) sind. Auf- und Abblenden, Anstrahlen und ganz bestimmte Lichtwirkungen wie z. B. für Spuk (4) oder Mondschein (5) schreiben fast alle seine Spiele vor, genau so wie er dies in seinem Spielverlauf Shakespeare-scher Werke festgelegt hat. Hans BRANDENBURG (6) berichtet von "ebenso geschickten wie einfachen Zurichtungen des Lichts" bei Luserke, und Luserkes Schüler Kurt SYDOW, Göttingen (7), schreibt von einer "Lust

1) ebenda

2) Luserke, "Shakespeare-Aufführungen ...", S. 127

3) Kutscher, "Grundriss der Theaterwissenschaft", S. 268

4) z.B. in "Der kupferne Aladin", "Das unterste Gewölbe", "Der unsichtbare Elefant", "Blut und Liebe"

5) z.B. in "Das unterste Gewölbe", "Der Räuberjunge", "Der Teufel mit den drei goldenen Haaren"

6) Nachwort zu "Shakespeare-Aufführungen ...", S. 164

7) in "Die Laienspielgemeinde", 4. Jg., H. 1, S. 25 ("Martin Luserke spielt in Hannover"; S. 24-26)

mit der Beleuchtung zu arbeiten", die allerdings heute mehrfach schon als nicht mehr jugendgemäss erkannt wird.

Zu den wichtigsten Ausdrucksmitteln des Theaters zählt Luserke die Töne und Geräusche, denen in seinen Spielen eine grosse Bedeutung zukommt, weil sie sich, wie er sagt, "viel besser und zwingender an eine ganze Menge Menschen auf einmal übermitteln lassen als etwa das Mienenspiel eines einzelnen Schauspielers" (1), ebenso das Getöse, weil es "direkt auf die Nerven geht" und man sich ihm nicht entziehen kann (2). Selbständig werden sie nie bei ihm; als Hilfskünste kann man sie nicht bezeichnen, schon aus ihrem Wesen heraus, wohl aber kann man sie als Mittel zur Schaffung einer ganz bestimmten Illusion bezeichnen. Und gerade darin liegt ihre Bedeutung beim Spiel Luserkes. Eine grosse Rolle spielen bei ihm groteske Geräusche, wobei die erstaunlichsten und wirksamsten wiederum durch eine Giesskanne hervorgebracht werden (3), die er im Vorwort zu seinem Spiel "Der kupferne Aladin" ein "effektvolles transzendentes Blasinstrument" nennt. Im "Brunnen If" verlangt Luserke drei "Künstler unter dem Podium" für das Getön mit der Giesskanne, ferner einen "Solisten" mit einer Eisenkugel, der durch Rollen der Kugel auf dem Boden das sonstige Gedröhn macht. - Die einfachste magische Wirkung im "Kupfernen Aladin" wird durch ein leises, aber andauerndes rhythmisches Pochen erzielt. - Zur weiteren Ausrüstung der "Geräuschkapelle" bei Luserke gehören noch das Donnerblech, gelegentlich auch eine Windmaschine, Geräte für Spuk- und Erscheinungsgeräusche usw. - und immer ein Gong. - Auf einem Photo der Schule am Meer: "Martin Luserke im Kreise seiner Geräuschkapelle", (4) ist diese 9 Mann stark (!), was die Bedeutung veranschaulicht, die Luserke gerade dem Geräusch und Getöse zumisst, aber auch wie er es verstand, jedem eine Rolle zuzuweisen, was für das jugendliche Laienspiel von noch grösserer Wichtigkeit ist.

Im Zusammenhang mit der Bühne Luserkes und ihren Ausdrucksmitteln ist hier noch die Hilfskunst Bühnenmusik zu behandeln. Berechtigung auf

1) Luserke, "Shakespeare-Aufführungen ...", S. 127

2) A.a.O., S. 126

3) z.B. im "Brunnen If", im "Kupfernen Aladin", in "Der Teufel mit den drei goldenen Haaren", "B 7 Q 3, 8"

4) veröffentlicht im "Münchner Laienspielführer" von Rudolf Mirbt und in "Die Laienspielgemeinde", H. 2/1950

dem Theater hat die Musik nur, wenn sie mimischen Charakter anzunehmen vermag, wenn sie in organischer Verbindung zum Theater steht und keinen Eigenwert beansprucht (1). Was die Bühnenmusik anbetrifft, so decken sich Luserkes Forderungen an eine solche auf das engste mit denen der Stilkunde (2). Auch Luserke verlangt, dass die Bühnenmusik nicht bloss Staffage ist, sondern das ganze Stück durchdringt als ein Teil seiner Gesamtsprache (3), dass sie nicht wirkungslos an den Spielern vorübergeht, sondern alle Bewegungen auf der Bühne durchtränkt, sobald sie ertönt, und dass die ruhigen Stellen ohne Bewegung im Spiel zusammenfallen mit den Pausen in der Musik. Das besondere Wesen der Bühnenmusik muss darin bestehen, im Stück mitzuspielen. Sie darf nicht melodramatisch begleiten und nicht nur mimische Effekte unterstreichen, sondern soll leitmotivisch charakterisieren. Selbstverständlich verlangt eine solche Verschmelzung, ein solches Zusammenfügen von Musik und Bühnenspiel eine besondere Anpassung der Musik (4). Eine Musik, die Luserkes Anforderungen gerecht wird und die darüber hinaus Vorbild eines neuen Stils der Bühnenmusik überhaupt wurde (5) schrieben zu Luserkes Spielen und den von ihm aufgeführten Stücken Shakespeares August HALM (6), der Wickersdorfer Musiklehrer (auch bekannt geworden als Bach- und Bruckner-Interpret), Eduard ZUCKMAYER (7), Komponist und Musiklehrer der Schule am Meer auf Juist, und Heinrich LOHSE (8), Meldorf/

1) Kutscher, "Grundriss der Theaterwissenschaft", S. 295, 296, 301

2) Kutscher, A. a. O., Vgl. S. 295 ff.

3) Luserke, "Shakespeare-Aufführungen ...", S. 129

4) in "Jugend- und Laienbühne" stellte Luserke praktische Erfordernisse für eine Bühnenmusik zusammen; S. 191 ff.; vgl. auch in "Tanz und Reigen", S. 98; Luserkes Beiträge in "Bl. f. L. u. J.", 2. Jg., 2. H., S. 35 und in "Jugend- und Bühne" (Nachwort)

5) H. Brandenburg, Nachwort zu "Shakespeare-Auff...", S. 167

6) Musik zu "Wintermärchen" und "Sommernachtstraum", erschienen im Verlag Zwissler Wolfenbüttel; und zu Luserkes "Der gläserne Spiegel" in "Jugend und Bühne" S. 128-136; Bühnenmusik zu anderen Stücken nicht veröffentlicht

7) meines Wissens davon nichts veröffentlicht

8) Musik zu Luserkes "Abenteuer in Tongking" (Ausgebaute Fassung), "Ritter Ruthland" und zum "Sommernachtstraum" Shakespeares im Verlag "Meldorfer Spielweise" (Adolf Heesch), Meldorf/Holstein 1950 ff.

Holstein. Zu den eigenen Spielen "Blut und Liebe", "Der Brunnen If" und "Die kleine Flöte" schrieb LUSERKE selbst die Bühnenmusik (1).

Ein Reagieren der Spieler auf die Musik hält Luserke (2) für eine Kunst für sich, in die man erst bei jahrzehntelanger Pflege, bei vielfacher Erfahrung und mit Hilfe wirklicher Tradition eindringt. Diese Voraussetzungen hat er sich in seinen Wirkungskreisen geschaffen; für das allgemeine jugendliche Laienspiel kann dies jedoch kaum in Frage kommen, obwohl durch das musikpädagogische Schaffen Carl ORFFS, vor allem durch sein "Schulwerk" (3) heute eher Grundlagen bei der Jugend vorhanden sind als zur Zeit der Spielarbeit Luserkes. Im bühnenmusikalischen Schaffen Carl Orffs sind die Anforderungen Luserkes (4) und der Stilkunde aufs vollkommenste erfüllt. Ihren Höhepunkt findet die Verschmelzung von Bühnenspiel und Musik bei Orff in seiner "Antigone" nach Sophokles (1948) und in der szenischen Einrichtung und Musik zu Shakespeares "Sommernachtstraum".

1) Von seinen sämtlichen Kompositionen nichts veröffentlicht (Luserke ist sehr musikalisch, leitete auch jahrelang die Schulmusik in Wickersdorf und komponierte u. a. auch eine regelmässige Fuge.) Luserke hielt sie für "Mittelgut" und vernichtete sie 1934 (nach Kiessig, S. 20)

2) in "Jugend und Bühne", S. 329

3) 1933; 1949 überarbeitet

4) zum ersten Mal dargestellt in seinem Aufsatz "Die Bühnenmusik August Halms" in: "Die Freie Schulgemeinde", 10. Jg., H. 1, Okt. 1919, S. 19 - 30

EINFLÜSSE UND AUSWIRKUNGEN DER SPIELWEISE LUSERKES

Das Theater und die Bestrebungen einer Theatererneuerung

Der Entwicklungszeit des Luserkeschen Bewegungsspiels und der Werdenzeit der deutschen Laienspielbewegung entspricht eine Epoche des Theaters, in der um ästhetische Anschauungen gekämpft wurde, und zwar von den lebendigen und den sozialen Wirkungen des Naturalismus ausgehend. Das Hauptgewicht lag in der Folgezeit auf der Frage nach der künstlerischen Darstellung, nach der neuen Art, die Dinge anzufassen und darzustellen. Das Spiel dominierte. Das artistische Theater feierte wahre Orgien. Die Bühne mit ihren technischen Einrichtungen, am Anfang noch die Szenerie, drohte den Menschen zu erdrücken auf der Bühne. Und doch ist gerade diese Zeit eine Zeit der grossen Schauspieler und Regisseure, deren Leistungen so sehr in den Vordergrund traten, dass das Spiel oft interessanter war als das, was gespielt wurde. Genau so, wie man in der Musik bald mehr von den grossen Dirigenten sprach als von den Komponisten.

Zur Zeit der ersten Bemühungen um ein neues Laienspiel wirkte noch Otto BRAHM und übernahm Max REINHARDT gerade die Leitung des Berliner Deutschen Theaters. Unter beiden, und ebenso unter den grossen Regisseuren der folgenden Generation, spielten in interessanten und brillanten Inszenierungen die bedeutendsten Schauspieler ihrer Zeit. Zur gleichen Zeit, gleich nach 1900, setzten die Reformen des Bühnenbildes ein, die von Adolphe APPIA und Edward Gordon CRAIG ausgingen.

Die Zeit nach dem 1. Weltkrieg, als das Laienspiel wieder mehr und mehr an Bedeutung gewann, war allgemein eine Zeit des grossen Aufbruchs, voll Vitalität, Schwung und Vielfältigkeit der Impulse, die losbrachen, die Umwelt in Erstaunen versetzten und zu Entscheidungen drängten.

Das Theater dieser Jahre, originell und einfallsgeladen, schäumte über von neuen Ideen, von schöpferischen Impulsen, wagemutigen Versuchen und hoffnungsvollen Anfängen. Freilich gab es neben grossen Taten und grossen Ideen auch viel Krampf, künstlerische Verirrungen und Fanatismus, der mit blindwütigem Erneuerungswillen mehr zerstörte als schöp-

ferische Leistungen hervorbrachte. Das Kunstschaffen dieser Jahre, ganz gleich, ob es begeistert aufgenommen oder entrüstet beschimpft wurde, regte überall geistige Auseinandersetzungen an. Der Überfluss der Ideen dieser so lebendigen Zeit war ihre Gefahr. Die neuen Formen jagten sich. Kaum konnte etwas in Ruhe wachsen. Das Letzte wurde von immer Modernerem überholt. In hektischem Arbeiten verbrauchten sich die Kräfte, verloren die Anfänge, so hoffnungsvoll sie oft waren, ihre Durchschlagskraft, verloren die Ideen ihre Bedeutung, oft blieb es bei den Anfängen.

In dieser Zeit gab es das expressionistische Theater, das Theater der neuen Sachlichkeit, das aktuelle, politische Theater, das entfesselte Theater, das chorische Theater, das tänzerische Theater, das ekstatische Theater, das kultische Theater und wie die einzelnen Richtungen sich sonst noch nannten. Das Freilichttheater gewann an Bedeutung, und in die Zeit all dieser vielfältigen Formen des Berufstheaters fällt der Aufbruch der deutschen Laienspielbewegung mit der Entwicklung des Luserkeschen Bewegungsspiels.

Eine Richtung der Bestrebungen einer Theatererneuerung, und zwar die, die von der Jugendbewegung ausging, war radikal in der Ablehnung des Berufstheaters. Ihr Bemühen war jedoch von vornherein zum Scheitern verurteilt, weil Betrieb organisiert wurde, und dies nachdem die Laienspielbewegung sich bereits durchgesetzt hatte.

Wohl könnte das Berufstheater sich an der Ergriffenheit, natürlichen Anmut, Innerlichkeit und Einfachheit mancher Laienspieler ein Beispiel nehmen, ebenso an der Forderung, den Menschen als mimischen Gestalter wieder ganz in den Mittelpunkt des Theaters zu stellen (1), an dem Geist manchen Laienspieltextes (trotz dramaturgischer Schwächen). Aber eine Theatererneuerung konnte, wie schon angeführt, nicht auf diese Weise erfolgen, obwohl es in der Laienspielbewegung viele ehr-

1) Ein guter Schauspieler schafft auch auf nur angedeuteter Szene vollkommene Illusion wie z. B. Jean VILARS "Théâtre National Populaire", wenn die schöpferische Gestaltungskraft des Darstellers stärker ist als Dekoration und technische Hilfsmittel

liche, selbstlose Verfechter einer Theatererneuerung gab, die alles andere waren als Theaterfeinde.

Der Weg wäre ein ganz anderer, etwa so, wie ihn Martin LUSERKE zeigte (1). Laienspiel soll - wie bei ihm - für das Theater keine Konkurrenz sein wollen, was es auch seinem Wesen nach überhaupt nicht sein kann. Aufgabe des Laienspiels ist es, den Menschen wieder musisch zu aktivieren, nicht nur ihn ins Theater zu bringen (wie beim Bühnenvolksbund und ähnlichen Organisationen), ihn mit der geheimnisvollen, zauberischen Macht Theater bekannt zu machen, sondern ihn selbst zum Spielen zu bringen (und zwar ohne irgendwelche Ambitionen), den Menschen wieder vom Zuschauer und Zuhörer zum Mitspieler zu machen. Das kann nur geschehen, wenn das Volk wieder spielt, wenn ihm das Sichverwandeln in eine andere Gestalt wieder mehr Freude macht als die glanzvollste Theateraufführung oder die schönste Fernsehsendung, ganz zu schweigen von der Bedeutung des Spiels für die menschliche Kultur, wie sie Johan HUIZINGA in seinem aussergewöhnlichen kulturhistorischen Essay "homo ludens" (2) dargestellt hat.

Hans Brandenburg und der "Bund für das neue Theater"

Starke Beachtung schenkte den Laienspielbestrebungen Martin Luserkes der Tanz- und Theatertheoretiker Hans BRANDENBURG, der mit seinem "Bund für das neue Theater" durch Beispiel (Aufführungen), Rede (Vorträge) und Schrift (3) die Literaturdramatik und den szenischen Intellektualismus zu überwinden suchte. Als Träger seiner Bestrebungen sah er Jugend und Laitum, Rhythmus und Tanz (4). In Luserkes Spielbestrebungen sah er die Möglichkeit einer Realisierung seiner Ideen.

Im Nachwort, das er zu Luserkes Buch "Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele" schrieb, verteidigt er am Beispiel einer Aufführung

1) Luserke, "Das Laienspiel. Revolte der Zuschauer f. d. Theater"

2) Basel, Brüssel, Köln, Wien 1938

3) Werke H. Brandenburgs: "Das Theater und das neue Deutschland. Ein Aufruf", Jena 1919; "Das neue Theater", Leipzig 1928; "Der Tanz und unsere Zeit" in "Tanz und Reigen", Berlin 1927, S. 8-11

4) Siehe auch: Kutscher, "Grundriss der Theaterwissenschaft", S. 57

des "Sturm" das Bewegungsspiel Luserkes, der ebenso wie der Wickersdorfer Musiklehrer und Komponist August HALM und Gustav WYNEKEN dem Ausschuss des Bundes angehörte. Brandenburg nennt Luserkes Spielweise, seine Bühne und seine Spiele, die seines Wissens erste vollgültige Kunstleistung der bisher künstlerisch meist unfruchtbaren Jugendbewegung und "Jugendkultur" (1). Nach Brandenburgs kritischer Würdigung der Wickersdorfer "Sturm"-Aufführung, die im Rahmen des alljährlichen Stiftungsfestes stattfand, stach nach dem Bewegungsspiel die Behandlung des Wortes auf der Bühne "auch von der 'Sprechkunst' fast aller heutigen Berufsschauspieler ... höchst vorteilhaft" ab (2). Doch lag, wie Brandenburg fortfährt, das Hauptgewicht nicht auf Wort und Mimik, sondern auf dem Bewegungsspiel, was ihm als das Entscheidende und Wahre erscheint. Selbst derjenige, der darin eine notgeborene Verlagerung des Schwerpunktes sehen möchte, müsste zugeben, dass Luserke von da aus zu einer künstlerischen Einheit von besonderer Art vorstieß. (3)

1) A. a. O., S. 160, 161

2) A. a. O., S. 161. Mit "Sprechkunst" wollte Brandenburg wohl auf die sogenannte "Sprachverluderung" bei Reinhardt u. a. anspielen.

3) A. a. O., S. 162. Wir bringen hier - auszugsweise - Brandenburgs treffenden und lebendigen Bericht über Luserkes Wickersdorfer "Sturm"-Inszenierung. Darüber hinaus zeigt der Bericht auch, wie Brandenburg sich sein "neues Theater" vorstellte.

"Das Ganze der Aufführung war ein strömender Fluss von Bewegung. Die Stimmen von Donner und Sturm mischten sich schon in die Ouvertüre, einzig ein von der Decke herabgeworfenes Tau kennzeichnete in der ersten Szene den Schauplatz des Schiffes, die Seenot erschien als ein flackerndes und schleuderndes Leben geängstigter Gestalten, und dieser wilde Auftakt wurde durch keinen Vorhang, keinen Szenenwechsel, keine Pause gebrochen: aus dem Hintergrund trat Prospero auf seine Insel wie aus dem Tumult der Elemente, den er entfesselt hatte ... Dann entfaltete sich weiter der Reigen des lebendigen Spiels: er bestand im Auftreten, das auch da, wo diés naturalistisch nicht motivierbar war, gelegentlich die Gestalt eines kleinen Aufmarsches annahm, im Abtreten, in Sitzen, Liegen, Aufstehen und Stehen, in Solo und Doppelheit, in Gruppenbildung und -auflösung, in festem Schritt und torkelndem Taumeln, in Ariels schwebendem Lauf und Calibans gebücktem Schlurren und Kriechen, in Prosperos mächtiger Zaubergebärde, in verschlungenen oder kampfgehobenen Gliedern, in Eilen

Luserkes "Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele" sollten genau so wie das in der gleichen Reihe erschienene Werk "Die Welt des Tänzers" von Rudolf von LABAN, nach allen Seiten anregend und fördernd, der Allgemeinheit Rechenschaft ablegen über die künstlerische Arbeit des "Bundes für das neue Theater". Das Werk und die ihm zugrunde liegende künstlerische Wirklichkeit darf, nach Brandenburgs Darstellung, als aus den Reihen des "Bundes für das neue Theater" bezeichnet werden. Obwohl damals Luserke dem Ausschuss des Bundes angehörte, bleibt dies eine Behauptung Brandenburgs. In Wirklichkeit stammt Luserkes Bewegungsspiel aus einer Zeit, da der "Bund für das neue Theater" noch gar nicht existierte.

Hans Brandenburg sah in Luserkes Spielweise, der Form und dem Wesen nach, etwa zwischen 1919 und 1926, ein Instrument der von ihm angestrebten Theatererneuerung durch eine organische Verbindung von Tanz und Dichterwort. Er verkannte aber die Shakespeare-Auffassung und das Bewegungsspiel Luserkes insofern, als er Tanz und Reigen überbetonte, die zwar bei Luserke zur musischen Erziehung gehören, aber nicht besondere Wesensmerkmale seiner Spielweise sind. Brandenburg stand im Banne Nietzsches, bezog sich auf dessen Ansicht, der Tanz sei die letzte Offenbarung der Kultur (1) und brachte auch Luserkes Spielweise damit in Zusammenhang. Brandenburg ging gar so weit, zu erklären, alle Theaterkunst sei Tanz und Reigen, zu denen das Wort mitgehöre, und im "Prometheus" des Aischylos und in der Rütli Szene des "Tell" grosse Tänze, pathetisch-heroische Reigen zu sehen (2), eine abzulehnende Ansicht, die wir ausserdem für höchst lächerlich halten.

(Fortsetzung von der vorhergehenden Seite:)

und Verweilen, Bewegung und Gegenbewegung mit aller Verschiedenheit von Tempo und Stärke, von Bäumung und Umbruch, Wirrung und Zusammenklang und in eindrucksvoller Leere des Raums. Auf dem Höhepunkt wuchs dieser Reigen zum breiten Tanz von Kobolden, in den sich luftigere Geister aus der Höhe herabliessen, es bildeten sich grosse Strudel, aus denen Hände und Arme aufbäumten, um sich wieder zu dehnbaren Kreisen zu schliessen, es ballte sich, es verflatterte. Und am Ende fanden sich alle Spieler zur Schlussgruppe, die sich gliederte und dann schichtweise auflöste und abfloss, bis auch Prospero, epilogisierend, verschwand und nur den Nachhall im leergewordenen Raum zurückliess." (S. 165 ff.)

1) "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", 1872

2) Nachwort zu "Shakespeare-Aufführungen ...", S. 167

Im Nachwort zu "Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele" (1) führt Brandenburg den Wunsch an, Luserke möchte mit anderen Darstellern "und namentlich mit Tänzern" in Wickersdorf und im Freien mit einer Wandertruppe den "Sturm" in die Öffentlichkeit stellen, um von dem Gedanken des neuen Theaters zu überzeugen, "und sei es mit vorläufig noch unzureichenden Mitteln".

Luserke ging es aber nicht um den Tanz und das Tanzen, sondern um das Shakespearesche Allround-Theater, um Bewegungsspiel und Laienspiel, um Spiel schlechthin.

Luserkes Vorstellung von einer Theatererneuerung weicht von der Brandenburgs insofern ab, als es ihm um die musische Aktivierung ging, den Zuschauer zum eigenen Spiel zu bringen und zwar ohne dass er den zweifelhaften Ehrgeiz gehabt hätte, dem Theater Konkurrenz zu machen oder es gar reformieren zu wollen.

1) A.a. O., S. 168

Vgl. in grundsätzlicher Hinsicht die Ausführungen Artur Kutschers in seinem "Grundriss der Theaterwissenschaft", S. 57 und S. 140 und im 2. Band seiner "Stilkunde der deutschen Dichtung", S. 261

Die öffentlichen Bühnen

In den Aufführungen der wenigen Berufstheater Englands ist heute noch der Aufführungsstil, der Spielaufbau, die Polyphonie der Shakespeareschen Bauart zu erkennen. Es ist überraschend, dass in London im "Old Vic" im "Hamlet" z. B. das lebendige Spielprinzip erhalten ist, wie es Luserke nach Shakespeare in seinem Bewegungsspiel anwendet. Diese Feststellung der Übereinstimmung machte der Luserke-Schüler Prof. Kurt SYDOW, der wie kein anderer Luserkes Spielweise kennt (1).

Von Luserkes Spielweise und Interpretation Shakespearescher Stücke, geeignet, von den öffentlichen Bühnen bei uns übernommen zu werden, nahmen diese nur in seltenen Fällen Notiz oder sie übernahmen sie, entwickelten sie z. T. weiter bzw. änderten sie den jeweiligen Gegebenheiten entsprechend.

Den grössten Anklang fand Luserkes Auffassung und sein Inszenierungsplan von Shakespeares "Sommernachtstraum", sodass wir hier etwas näher darauf eingehen wollen.

Weitgehende Übereinstimmung stellte ich fest zwischen Shakespeares "Sommernachtstraum", "nach der Übersetzung von August Wilhelm von Schlegel, eingerichtet und mit Musik versehen von Carl ORFF" (2) der bei der Uraufführung der jetzigen Fassung in Darmstadt so grossen Anklang gefunden hat, und dem künstlerischen Schaffen und der Shakespeare-Interpretation Martin LUSERKES. Denn Luserke war es, der den "Sommernachtstraum" "entromantiserte" und einen klar gegliederten Inszenierungsplan veröffentlichte (3) auf den Carl Orff bzw. der Regisseur Gustav Rudolf SELLNER bei den Aufführungen in Darmstadt und am Bayrischen Staatsschauspiel München im Wesentlichen zurückgreifen konnte.

1) in "Laienspielgemeinde", 3. Jg., H. 2, S. 47

2) Umschlagtitel

3) in "Jugend- und Laienbühne". Ferner 1950: "Spielverlauf zu 'Ein Mittsommernachtstraum' von Shakespeare", Reihe 2 der "Meldorfer Spielweise" (Weiterentwicklung des 1927 veröffentlichten Spielverlaufs)

Schon die Bühne in der Sellnerschen Inszenierung (Bühnenbild: Franz MERTZ) hat sehr grosse Ähnlichkeit mit der erweiterten Bewegungsbühne Martin Luserkes, wie er sie für seine Inszenierungspläne für den "Sommernachtstraum" voraussetzt (1). Nur ist bei Sellner die Bühnenbodenfläche nach vorn geneigt (sog. "Koch-Platte", benannt nach dem Regisseur Heinrich KOCH) und ist das Gerüst (Oberbühne) um 90 Grad gedreht und auf die Seite gerückt.

In Luserkes Inszenierungsplan finden sich schon die Idee, Puck von seinem Ausguck auf dem Gerüst aus die Handwerker zu belauschen, die Art der Auftritte, die Gänge usw., wie überhaupt das ganze System des Bewegungsspiels weitgehend Verwendung fand bei Sellner/Orff, ganz abgesehen von der "Entromantisierung".

Vor Luserke standen die Aufführungen des "Sommernachtstraumes" durchweg im Zeichen der romantischen Musik, die 1826 der damals 17-jährige Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY dazu geschrieben hatte. In ihrem Sinne wurde auch lange Zeit das Werk Shakespeares interpretiert und gespielt. Luserke "entromantiserte" den "Sommernachtstraum", d.h. bei ihm ist er nicht mehr ein romantisch verspieltes Märchen, sondern eine Komödie der panischen Verzauberung, die dem Reich der elementaren Natur entstammt. Keine Feerien, keine Ballettelfen, keine tändelnden, phantastischen Wesen, sondern Elementargeister, Naturwesen, alraunische Welt. Luserke liess die konzertante Musik Mendelssohn-Bartholdys fallen. August HALM schrieb ihm zuerst eine "mimische" Musik dazu, 1950 in Meldorf/Holstein Heinrich LOHSE. Die ersten Aufführungen des "Sommernachtstraumes" durch Luserke fielen bereits in die ersten zehn Wickersdorfer Jahre.

Eine Reihe von Jahren später, 1926, ging der damalige Darmstädter Intendant Gustav HARTUNG bei den Heidelberger Festspielen in seiner "Sommernachtstraum"-Inszenierung ähnlich vor; er liess sich von Ernst KRENEK eine neue Musik dazu schreiben, die jedoch "ungeachtet ihrer

1) Eine andere Ähnlichkeit mit der Bühne Luserkes stellte ich fest bei "Hamlet" am Hessischen Landestheater Darmstadt 1930 (Regie: Carl Ebert und Wilhelm Reinking). Quelle: Sammlung E. L. Stahl. Abb. in Stahl, "Shakespeare und das deutsche Theater", Stuttgart 1947, Tafel 38

grösseren Nähe zu Shakespeare, dramaturgisch gesehen nur 'Zutat', Begleitung zum Spiel, klingende Kulisse" blieb (1).

Ein Jahr vor Hartung, 1925, liess sich Otto FALCKENBERG von Christian LAHUSEN eine neue Musik zum "Sommernachtstraum" schreiben. Am Hessischen Landestheater Darmstadt wurde zu der Zeit, als der Dumont-Schüler Franz EVERTH Intendant war (1934-1944) ebenfalls die Musik Mendelssohn-Bartholdys fallen gelassen und die erste Fassung der Musik Carl ORFFS zum "Sommernachtstraum" uraufgeführt.

Eine Entromantisierung im Sinne Luserkes schwebte auch Otto FALCKENBERG für seine letzte Inszenierung des "Sommernachtstraums" vor, als er 1940 Rudolf Alexander SCHRÖDER zu einer neuen Übersetzung anregte (2), die gegenüber der Schlegelschen in der Auffassung der Naturgeister, vielmehr Naturdämonen, grundverschieden ist (3).

Inwieweit direkte Beziehungen bestehen zwischen Luserkes Auffassung, Inszenierungsplan und Aufführungen des "Sommernachtstraums" zu denen von Gustav Hartung, Carl Orff, Otto Falckenberg, Rudolf Alexander Schröder und Gustav Rudolf Sellner ist noch nicht untersucht worden. Sie wären, wie überhaupt die ganze gewandelte Werkauffassung und die Inszenierungen, einer gesonderten Betrachtung wert.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht befasste sich in Vorlesungen (4), auf Tagungen (5), in Büchern (6) und einer Zeitschrift mit

- 1) K.H. Ruppel, Südd. Zeitung vom 4. 11. 52
- 2) Wolfgang Petzet, "Otto Falckenberg. Mein Leben - mein Theater", München-Wien-Leipzig 1944, S. 368
- 3) Vgl. auch Dolf Sternberger, "Literarische Vergleichen. Der deutsche Sommernachtstraum"
- 4) Prof. Hans Lebede im WS. 1915/16 am ZI. f. Erz. u. U. in Berlin
- 5) "Tagung für künstlerische Körperschulung" vom 5. - 7. Okt. 1922; Tagungen "Jugend und Bühne", geplant und vorbereitet für 3., 4. und 5. Sept. 1923 in Berlin, aber wegen der Währungs-inflation nicht durchgeführt, und durchgeführte Tagung vom 15. - 17. Sept. 1924 in Frankfurt am Main
- 6) "Künstlerische Körperschulung", hrsg. von Ludwig Pallat und Franz

den Fragen, die sich aus den mannigfachen Beziehungen zwischen Jugend und Bühne ergeben (1). Seine Bestrebungen galten dem Bühnenstück und seinem rechten Verhältnis zu seinen Darstellungsmöglichkeiten, und nicht einer Behandlung als Wortkunstgebilde (2). Ziel seiner Laienspielpflege in der Schule war das wirklich jugendgemässe, eigene Spiel, die Belebung des in überlieferten Stoffen und Formen erstarrten Schüler- und Laienspiels.

In der Spielweise Martin Luserkes sah das Zentralinstitut die Möglichkeit und ein Beispiel, wie die Schuljugend zu selbständigem Schaffen und Darstellen angeregt werden kann (3). Es gewann Martin Luserke zur Mitarbeit (4).

Nach Jahren der Zusammenarbeit ermöglichte das Zentralinstitut Luserke eine völlig einwandfreie Bewährung seiner Gedanken in einem grösseren praktischen Rahmen mit Shakespeares "Sturm", aufgeführt am 16. und 17. Januar 1928 in Berlin. Man hatte ihm dafür von künstlerischen und literarischen Ambitionen und Traditionen unbeschwerte Schüler aus dem äussersten Osten Berlins zur Verfügung gestellt. "Der Erfolg war ...

(Fortsetzung von der vorhergehenden Seite)

Hilker, 2. Aufl. Breslau 1925

"Jugend und Bühne", hrsg. von Ludwig Pallat und Hans Lebede, 2. Aufl. Breslau 1925

1) "Jugend und Bühne", Breslau 1925, S. 1

2) A.a.O., S. 2

3) A.a.O., S. 2

4) z. B. an den beiden Tagungen "Jugend und Bühne", der geplanten und der durchgeführten, mit seinem Spiel "Beowulf" und seinem Märchenspiel "Der gläserne Spiegel. Ein Märchenspiel mit ausführlicher Beschreibung der Spielweise als Beispiel für ein Bewegungsspiel der Wickersdorfer Bühne" (abgedruckt in "Jugend und Bühne", S. 71-137), durch Vorträge und praktische Regiearbeit (nach Kiessig, S. 29) an seiner "Darstellung der Völkerschlacht in Shakespeares 'Cymbeline' III, 7 bis V, 3 mit den Mitteln des Bewegungsspiels" (abgedruckt in "Jugend und Bühne", S. 309-312) und dem "Nachwort zu der Frankfurter Tagung 'Jugend und Bühne'", (abgedruckt in "Jugend und Bühne", S. 321-335). In gleicher Weise war Luserke an der "Tagung für künstlerische Körperschulung" des Zentralinstituts und anderer Organisationen beteiligt. ("Bewegungsspiele und Schulbühne", abgedruckt in "Künstlerische Körperschulung", 2. Aufl., S. 150-163)

geradezu fabelhaft...Es war deutlich zu spüren, wie die Spieler alle vom Geiste der Dichtung ehrlich gepackt waren und wie sich dies auf die Zuschauer übertrug" (1).

Der Plan Luserkes, für das Laienspiel, wie er es pflegte, eine öffentliche Lehrbühne zu schaffen, (Anregungen dazu waren oft an ihn herangetragen worden, scheiterten aber in der Zeit seiner Wickersdorfer Tätigkeit an den dortigen technischen Schwierigkeiten und der Eingegengtheit)(2), konnte in der Juister Zeit verwirklicht werden. Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht unterstützte diesen Plan Luserkes und ermöglichte zusammen mit dem damaligen Preussischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, der sein Interesse an der Einrichtung und dem Bauplan bekundet hatte, und der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, die ebenfalls den Plan gefördert hatte, durch eine Stiftung als "Bühnenfond der Schule am Meer" die Verwirklichung dieses Projektes einer öffentlichen Lehrbühne des Luserkeschen Laienspiels.

Luserke und die deutsche Laienspielbewegung

In Laienspielerkreisen gilt Luserke als der Inaugurator der Laienspielbewegung (3). Nach dem allgemeinen Aufschwung, den die Laienspielbewegung nach dem ersten Weltkrieg nahm, wurde sein Schaffen in Theorie und Praxis vielfach Vorbild.

Bei den Spielscharen fanden Luserkes Spiele grossen Anklang. Sie brachten es fertig, das Gesicht der gesamten Bewegung zu verändern: "eigenwilliger wurde es, schärfer konturiert, merk-würdiger" (4). Das meist-

1) Hagen, in: Shakespeare-Jahrbuch Bd. 64, S. 224 ff.

2) Luserke, "Nachwort zu der Frankfurter Tagung 'Jugend und Bühne'", in "Jugend und Bühne", 2. Aufl. Breslau 1925, S. 324; vgl. dazu: Kiessig, "Martin Luserke", S. 19; als Theaterraum diente der Schlafsaal der Schüler in einem umgebauten Heuboden über dem früheren Stall eines Gutshofes.

3) z.B. Wolfgang Foerster. Vgl. auch den Beitrag von W. Jantzen in der Festschrift zu Rudolf Mirbts 60. Geburtstag, "Begegnungen und Wirkungen", Kassel-Basel 1956, S. 127-131: "50 Jahre Laienspiel"

4) Wiemer, in: "Die Laienspielgemeinde", 3. Jg., 3. H., S. 64

gespielte von seinen Stücken ist das groteske Ritter-Schauer-Drama "Blut und Liebe", sein erstes Stück aus dem Jahre 1906. Luserke hält es für ein "gebrauchsfertiges" Stück. Die gebrauchsfertigen Stücke fanden den grössten Anklang, weil man "keine Arbeit damit" hat und sie "nur" zu spielen braucht.

Wenn auch Luserkes Forderungen, sich die Stücke selbst zu schreiben oder doch zumindest für den jeweiligen Bedarf zurecht zu arbeiten, lebendiges, jugendgemässes, auf das "hier und jetzt" bezogenes Spiel zu bringen, für viele als unbequem galt, so wurden seine Forderungen an ein lebendiges, gepflegtes Laienspiel doch auch von vielen Spielscharen erfüllt, denen lebendiges, musisches Tun, die eigenschöpferische Tat, mehr galt als blosses Nachschaffen.

Luserkes Theorie und Praxis des Bewegungsspiels galt vielen als kanonisch (1). Nach Prof. K. SEIDELMANN (2) ist sie "möglicherweise ... der wichtigste und originellste Beitrag, der in den letzten dreissig Jahren zur Theorie des Laienspiels erdacht worden ist". Auch Gertraude BRIX (3) bestätigt, dass Luserkes Spielweise des Bewegungsspiels, das sie unsachlich und vereinfachend "Wegespiel" nennt (4), vom jugendlichen Laienspiel vielfach befolgt worden ist, und dass besonders die "verschiedenartige Bedeutung der Wege, die seine Spieler machen" in der Laienspielübung Beachtung gefunden haben. Wo Luserkes Bewegungsspiel Eingang fand ins jugendliche Laienspiel wurden Spiele mimischen Charakters aufgeführt.

Luserkes Bewegungsspiele machen es dem Laienspieler, der sie als Text betrachtet, nicht leicht. Dafür aber sind sie voll Möglichkeiten mimischen Ausspielens (5). Nur erkennt dies der ungeschulte Laie kaum aus dem theatergemässen Text. Rudolf MIRBT, der 8 von Luserkes Spielen

1) Mönckeberg, S. 26

2) in: "Der Laienspieler", Folge 2, Januar 1950, S. 39

3) "Wesen, Gestaltung und Wert der jugendlichen Laienspielbewegung in den Jahren der Wirrnis von 1918 - 1933", Rostock 1937, S. 55

4) A.a.O., S. 57

5) Besonders "Das Abenteuer in Tongking" in der ausgebauten Fassung, das ich für das beste (gedruckte) Spiel Luserkes halte.

in seiner Reihe "Münchener Laienspiele" herausbrachte, und der Luserke als "unentbehrlichen Anreger und Lehrmeister alles jugendlichen Spiels" bezeichnet, mit der unnachahmlichen Begabung, "in uns alle theatralischen Sehnsüchte zu wecken und sie doch immer in ihren Grenzen zu halten"(1), schreibt einmal: "Die heranwachsende Generation der Laienspieler kann es vielleicht gar nicht verstehen, wie gross der Dienst gewesen ist, den wir Älteren Martin Luserke danken. Gegen unsere Gefühllichkeit setzte er den Spott, gegen unsere gesteigerte Betontheit im politischen und religiösen Bereich setzte er die Forderung von Theaterspiel als einer Grundursache des jugendlichen Spiels"(2).

Luserkes Praxis war eine Demonstration seiner Spielweise. Sie konsequent zu übernehmen, sowohl was das Aufführen Shakespearescher Lustspiele und das Zurechtdichten Luserkescher Spiele betrifft als auch eigene Spiele zu schreiben, dazu bedarf es eines begabten Bauhütten-Leiters und Spielleiters vom Range Luserkes. Solche Begabungen waren und sind jedoch in der deutschen Laienspielbewegung selten.

Trotz der grossen Anerkennung, die Luserkes Laienspielbestrebungen fanden, blieb er immer ein outsider. Er fühlte sich als solcher und wurde auch als solcher angesehen. Der Grund ist vor allem darin zu sehen, dass Luserke sehr eigenwillig und hartnäckig nur seine Anschauung vom Laienspiel gelten lassen wollte und deren Verwirklichung im Bewegungsspiel. In seinem Kampf gegen das Spiel aus der "berühmten innerlichen Haltung" liess Luserke kein andersgeartetes Spielwollen gelten (3). Sein Ausgangspunkt war von Anfang an Shakespeare (4) und sein Ziel der eigene Stil (5). Es gab aber sehr wohl ausserhalb der Luserkeschen Rich-

1) "15 Jahre Münchener Laienspiel", in: "Das dt. Volksspiel", 5. Jg., 6. H., März 1938, S. 125

2) "Neue Spiele", in: "Das dt. Volksspiel", 2. Jg., 3. H., Febr./März 1935, S. 133

3) Aus diesem Grunde kam es eigentlich auch zum offenen Bruch zwischen Luserke und dem Bühnenvolksbund. Vgl. Bruno Sasowskys Auseinandersetzung mit Luserkes Spielbestrebungen in: "Das Volksspiel. Bl. f. Laienspiel und Volkstum", 6. Jg., 3. H. (April 1930), S. 169-171

4) Vgl. Luserkes "Signalisieren" f. die Kultivierung des Laienspiels von Hans Sachs zu Shakespeare, in: Die Tat, 14. Jg., H. 7

5) Vgl. "Jugendschriftenwarte", 36. Jg., 4. H.

tung in der Laienspielbewegung lebendiges Spiel. Es war auch sehr wohl in vielen Aufführungen mittelalterlicher Mysterienspiele und von Hans-Sachs-Schwänken lebendiges Spiel anzutreffen, obwohl Luserke diese Spiele gerade ablehnte. Heute arbeiten alle Kräfte des Laienspiels in der "Bundesarbeitsgemeinschaft für Laienspiel und Laientheater", die bereits über zwei Jahre erfolgreich arbeitet und deren erster Vorsitzender Rudolf Mirbt bis vor kurzem war, zusammen. Luserke beteiligte sich früher selten an solchen übergeordneten Gremien, und wenn er es tat, nur für kurze Zeit.

Deutsche Freischar

Zwischen der Schule am Meer zu Juist, ganz besonders ihrem Leiter Martin Luserke, und der Deutschen Freischar bestanden nahe freundschaftliche Beziehungen (1).

Mit einer Spielschar der Deutschen Freischar, 17 Studenten und 6 Studentinnen, unternahm Martin Luserke im September 1929 eine Spieelfahrt durch 18 Städte in Nord- und Westdeutschland mit Shakespeares "Was ihr wollt". Darüber berichtet Fritz Rothenburg in der Zeitschrift "Die Jugendbühne" (2).

Diese Spieلفahrt war insofern bedeutungsvoll, weil durch sie "eine erste grössere Ausstrahlung ... in die Öffentlichkeit" (3) von Luserkes Spielweise ausging, die vorher auf den Wickersdorfer und Juister Kreis, den "Bund für das neue Theater" Hans Brandenburgs und das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht beschränkt war, so dass in der breiten Öffentlichkeit kaum mehr als Luserkes theoretische Schriften und Spiele und Berichte über seine Spielweise bekannt waren, wenn man von seiner öffentlichen "Sturm"-Inszenierung im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin im Jahre 1928 absieht.

1) M. Kiessig, "Martin Luserke", S. 29

2) "Die Jugendbühne", 10. Jg., H. 5, Juli 1930, S. 82-86; Rothenburg Fritz: "Luserke-Spieelfahrt durch 18 dt. Städte".

3) Martin Kiessig, "Martin Luserke", S. 29

Deutsche Shakespeare-Gesellschaft

Luserkes Spielweise - gefunden, entwickelt und ausprobiert an Shakespeares Lustspielen - fand ebenso wie seine Shakespeare-Deutung in weitgehendem Masse die Anerkennung durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft und den Göttinger Universitätsprofessor für Anglistik, Dr. Hans Hecht, Mitherausgeber der Shakespeare-Jahrbücher.

Für unser Thema kommt hier jedoch nur die Anerkennung von Luserkes Spielweise in Betracht. Im Shakespeare-Jahrbuch Band 64 (1) bezeichnet Dr. Otto HAGEN Martin Luserkes Spielbestrebungen "ernstlicher Betrachtung wert", denn die von Martin Luserke veranstalteten Aufführungen von Shakespeares "Sturm" im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin am 16./17. Jan. 1928 schienen ihm "in hohem Grade die Gewähr einer fruchtbaren Entwicklung in sich zu tragen ... für Shakespeare, dem solchergestalt in ganz anderem Masse als bisher die Herzen der Jugend erobert werden können." Er betrachtet Luserkes Bestrebungen als "Erfüllung und Bereicherung" des Shakespeareschen Werkes, als "ein vortreffliches Mittel, aus einem unerschöpflichen Reichtum neue Ströme blutvollen Lebens in Gegenwart und Zukunft unseres Volkstums zu leiten" (2). An Hand der beiden "Sturm"-Aufführungen in Berlin und Luserkes Büchern "Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele" und "Jugend- und Laienbühne" bringt Dr. Otto Hagen eine kritische Würdigung der Luserkeschen Bewegungsspieltheorie:

"Vieles, was bisher als denkbar regelloseste Willkür, als rücksichtsloses, verächtliches Beiseiteschieben aller Bühnenerfordernisse, aller Aufführungsmöglichkeiten oder - Unmöglichkeiten, ja geradezu als schülerhafte, und auch so kaum erklärliche Fehler sich darstellte, wird nunmehr durchsichtig: es tritt ein regelrechter, geometrischer Aufbau der Stücke zutage; sie werden lebendig und zeigen Linien einer straffen, manchmal geradezu pedantischen Konstruktion" (3), "Wunderwerke von Komposition und Schlagkraft", wie Luserke sagt.

Als Beweis führt Otto Hagen Luserkes Interpretation durch das Bewegungsspiel von Shakespeares "Macbeth", "Was ihr wollt" und "Cymbeline",

1) A.a.O., Leipzig, 1928, S. 221

2) A.a.O., S. 226

3) A.a.O., S. 223

ausser Shakespeares "Sturm", eigens an und fährt dann fort:

"So erklären sich auch die merkwürdigen kurzen und für die Handlung vielfach bedeutungslosen Szenen, die Shakespeare immer wieder einzustreuen liebt: es sind Auftakte, die die nachfolgende grössere Bewegung einleiten" (1)... "Mit das auffallendste Beispiel dafür, was die Idee des Bewegungsspiels in diesem Zusammenhang zu leisten vermag, ist die Darstellung der grossen Feldschlacht im "Cymbeline" (2) ... "Es ist schlechterdings erstaunlich, welchen Wert diese Betrachtungs- und Handlungsweise (Luserkes Bewegungsspiel. Anm. d. Verf.) ... für das Verständnis des inneren Aufbaus Shakespearescher Lustspiele und Dramen besitzt." ... "Die Theorie des Bewegungsspiels lehrt uns hierin (gemeint ist die "abschliessende grosse Bühnenbewegung" bei Shakespeare. Anm. d. Verf.) mehr zu sehen, als eine zeitgemässe, heute veraltete Konzession an den Geschmack der Zuschauer. Genauere Betrachtung zeigt, wie überall bewusst und mit grosser Kunst auf den Schluss hingearbeitet wird" (3).

Über die "Sturm"-Aufführungen schreibt Hagen: "Vor allem die geformte Massenbewegung selbst. Der Sturm des Vorspiels erlangte einfach durch das flackernde und schleudernde Leben geängstigter Gestalten auf verdunkelter Bühne in Verbindung mit primitiven Lichteffekten und Donnergeräuschen von der Galerie her eine so gespenstige Wirklichkeit, wie sie auch die schönste Scheinrealistik eines schwankenden Schiffsaufbaus auf der Bühne niemals zu erzielen vermag" (4). ... "Der Erfolg war .. geradezu fabelhaft, ein starker, reiner und schöner Eindruck, wie man ihn nur aus den besten Shakespeare-Abenden nach Hause trägt" (5). Erwähnt werden muss noch, dass die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft die Spielweise Luserkes in der Praxis dadurch anerkannte, dass sie den Plan einer öffentlichen Lehrbühne des Bewegungsspiels Martin Luserkes förderte.

1) A.a.O., S. 223

2) A.a.O., S. 224 (S. Luserke, "Jugend- u. Laienbühne")

3) A.a.O., S. 224

4) A.a.O., S. 225

5) A.a.O., S. 225

Luserke - Schule : Kurt Sydow

Luserkes Spielweise, sein Stil und seine Theorie von Laienspiel und Bewegungsspiel wurde übernommen von seinem Schüler Kurt SYDOW, der an der Pädagogischen Akademie Göttingen das geistige Erbe Luserkes verwaltet.

Kurt Sydow vertritt wie Luserke das gemeinschaftliche Schreiben eines Spiels, die Idee des Bewegungsspiels, das lebendige Spiel usw. Über das theoretische und praktische Werk Luserkes hinaus entwickelte er ein System für das Spiel, das im Gegensatz zu Luserke eine kontinuierliche Steigerung kennt, bereits in der Grundschule einsetzt und sich entwickelt über Maskenaufzüge, die Mischform Erzählung + Spiel (ein Stil, der etwa dem Thornton Wilders, Günter Rutenborns, Hermann Gressiekers u. a. entspricht), den "Leich" (Kreisspiel zu Liedern), sog. "Besserungsstücke" (pädagogische Spiele) bis zu Shakespeare. Seine und Martin Luserkes Gedanken zum Laienspiel legte er in einem Buch "Weltliches Laienspiel" (1) nieder, das auch eine Reihe in Gemeinschaft geschriebener Bewegungsspiele enthält.

Grundsätzlich unterscheidet er drei "laieneigene Spielformen" (2):

- 1) den Kreis. Die Spieler spielen allein miteinander, wobei Zuschauer möglich, jedoch nach Inhalt und Durchformung nicht notwendig sind. Die Grundform bilden Kinderreigen, Märchenlieder und Balladen. Grössere Gestaltungen solcher Art sind z. B. Totentänze;
- 2) den Halbkreis oder die Kumpanei, entwickelt aus dem stillstehenden, halbierten Kreis, bei dem die eine Gruppe die handelnde und die andere die teilnehmende Gemeinde ist. Der Ablauf derartig geformter Stücke hat vielfach epischen Charakter, selten dramatischen;
- 3) die Podiumbühne. Ihr liegen die Topographie und die Wesenszüge von Luserkes Bewegungsspiel zugrunde: also Spielachsen und das Zusammenwirken von Spiel, Raumrichtung, Aufzugsgliederung, Aufzugsgangart. Musik, Getön, Beleuchtung, Wortbehandlung usw.

1) Hannover 1950

2) in "Die Laienspielgemeinde", Kassel 1951, 2. Jg., 3. H., S. 61-64

Ihre Forderung und Erfüllung ist der unmittelbare mimische und körperliche Ausdruck und die Einbeziehung des Zuschauers ins Spiel, denn diese dritte laieneigene Spielform, die Sydow kennt, ist Bühnenspiel und will den Zuschauer. Diese Spielform bezeichnet er als "eine dem Laien eigene und ihn verwandelnde Spieldurchgestaltung" und die "Höchstform laieneigenen Bühnenspiels".

Wie Sydow es ausdrückt, will sein "Weltliches Laienspiel" dem fröhlichen Spiel auf die Beine helfen, Improvisationsfreudigkeit wecken, laieneigene Wege erneut benennen und weisen.

Trotz Luserke-Schule und unverkennbar naher Beziehung zu Luserke hat Kurt Sydow das Laienspiel und Bewegungsspiel Martin Luserkes selbständig - in einigen Punkten von Luserke abweichend - weiterentwickelt. (Spiel der Grundschule und die zwei ersten laieneigenen Spielformen). Doch führt er die Tradition des Altmeisters des deutschen Laienspiels fort, nachdem dieser sich jetzt endgültig vom Laienspiel zurückgezogen hat.

WERTUNG DER LAIENSPIELBESTREBUNGEN

MARTIN LUSERKES

Luserkes Bewegungsspiel - Ein Weg zu Shakespeare

Luserkes Bewegungsspiel in Theorie und Praxis erschliesst uns auf eine höchst theatergemässe Art das Wesen der Stücke Shakespeares, ohne durch Streichen, Umstellen und Zusammenziehen in ihren inneren und szenischen Ablauf einzugreifen.

Luserkes Betrachtungsweise ist weder literarisch, philologisch, psychoanalytisch oder theaterhistorisch, sondern einzig und allein die eines Theaterpraktikers mit sicherem Stilempfinden und -wollen, mit Verantwortung vor der Theaterdichtung Shakespeares - denn bei all den lebendigen Theaterwirkungen durch Bewegung und mimisches Spiel vernachlässigt er keineswegs das Dichterwort und dessen Zauber -, mit tiefer Verehrung vor dessen hoch über alles Handwerksmassige hinausragenden Kunst, im Bewusstsein von der Unentbehrlichkeit der wissenschaftlichen Shakespeare-Forschung und in Übereinstimmung mit deren gleichzeitiger unliterarischer Auffassung Shakespeares.

Über seinem Werk steht "Shakespeare als Erzieher" zum Stil des lebendigen Theaters. Luserkes Bewegungsspiel in Theorie und Praxis ist ein lebendiger Weg zu Shakespeares Theaterdichtung auf der Bühne, der geeignet ist, die Aufführungspraxis des Theaters aus der Konvention herauszuführen, von verstümmelnden Bearbeitungen loszukommen und stil-echten (nicht historisch-echten) Shakespeare zu bringen.

Luserkes Laienspiel - Vorstoss zur eigenschöpferischen Tat

Luserkes Forderungen an ein gepflegtes, lebendiges und jugendgemässes Spiel der Jugend- und Laienbühne, und erst recht deren Erfüllung in seiner fast fünfzigjährigen Praxis, haben eine Bedeutung, die weit über das Laienspiel hinausreicht und kulturgeschichtlichen Wert hat.

Sein Kampf gegen das Sichbegnügen mit der gebrauchsfertigen "Literatur-Konserve" und gegen jede Form industrialisierter und technisierter Kultur und - positiv - sein Verlangen nach der eigenen, selbsttätigen Leistung,

sei es im musischen und mimischen Spiel oder in der "Bauhütte", birgt, abgesehen von einem hohen erzieherischen Wert, stilbildende Kraft.

Die von ihm angestrebte Kultivierung des Sinnfälligen zielt auf eine Steigerung der Spielfreudigkeit, auf eine musische Aktivierung des Menschen. Eine Laienspielpflege im Sinne Luserkes, von der die allgemeine Laienspielbewegung noch weit entfernt ist, vermag die Gesinnung gegenüber dem Theater zu vertiefen, dem Theater einen "Untergrund" zu verschaffen und den Zuschauer zu entfesseln für das Theater. Denn echte Kultur kann nur wachsen, wenn zur geistigen Tradition das elementare Selbertun hinzutritt, wie es sehr richtig in einem Brief Luserkes heisst.

BIOGRAPHISCHER ABRISS

Martin Luserke, geb. 3. Mai 1880 in Berlin. Aufgewachsen in engen kleinbürgerlichen Verhältnissen. Religiös-pietistische Atmosphäre im Elternhaus. Ausbildung am Lehrerseminar der Herrnhuter Brüdergemeinde in Niesky/Oberlausitz (ab 15. Lebensjahr). Mit 20 Jahren staatl. Volksschullehrerprüfung und pädagogische Tätigkeit als Elementarlehrer am Pädagogium (Gymnasium) in Niesky. 1901 Militärdienst. Nachholung der höheren Schulbildung als Autodidakt. Ab 1904 vorwiegend Mathematik- und Philosophie-Studium in Jena, Freie, unkirchliche Religiosität. Ab Ostern 1906 als Lehrer am Landschulheim Haubinda bis Sommer 1906. 1. Sept. 1906 Gründung der Freien Schulgemeinde Wickersdorf, Leitung: Dr. Gustav Wyneken und Paul Geheeb. 1906 Beginn der Laienspielarbeit. Von 1910 bis 1924, mit Unterbrechungen von Kriegsbeginn 1914 bis Herbst 1917 (Heimkehr aus franz. Gefangenschaft) und von 1919 bis 1921, Luserke Leiter von Wickersdorf. Mitte Oktober 1913 erster Freideutscher Jugendtag auf dem Hohen Meissner; Luserke bester Referent der Tagung. 1911 erstes öffentliches Auftreten mit dem Laienspiel. 1912 erste Aufführung eines Bewegungsspiels. Nach schweren Differenzen mit Wyneken Trennung von Wickersdorf und Auszug nach Juist im Sept. 1924. Im Oktober 1924 Gründung der Schule am Meer auf Juist als "Schule deutscher Art". 1931 Steuermanns-Ausbildung und -Prüfung. Ostern 1934 Schule am Meer aufgelöst und geschlossen. Schiffskauf "ZK 14". Seereisen und Vortragsreisen. Ab 1950 letzter Wirkungskreis an der Oberschule Meldorf/Holstein. 1952 endgültige Trennung vom Laienspielbetrieb.

Werke: Spiele; Theoretische Schriften über Theater, Laienspiel und Tanz; Pädagogische Schriften; Erzählungen.

BIBLIOGRAPHIE

Die wichtigsten theoretischen Schriften Martin Luserkes über Theater, Laienspiel und Bewegungsspiel

a) Bücher und Broschüren

1. Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele.
Heilbronn/Stuttgart, Walter Seifert Verlag 1921, 168 S.
2. Jugend- und Laienbühne.
Eine Herleitung von Theorie und Praxis des Bewegungsspiels aus dem Stil des Shakespeareschen Schauspiels. In der Reihe: Die Bücher der Schule am Meer, Bremen: Angelsachsen-Verlag 1927, 184 S. Seit 1930: Potsdam: L. Voggenreiter
3. Das Laienspiel.
Revolte der Zuschauer für das Theater. Heidelberg, später Kampen auf Sylt: Niels Kampmann 1930. 56 S. Seit 1935: Potsdam: L. Voggenreiter
4. Faxenraten.
Eine Vorübung zum dramatischen Veranstalten im Stil des (Shakespeareschen) Allround-Theaters. (Martin Luserke berichtet abschließend über seine Erfahrungen). Meldorfer Spielweise, Folge 6, Verlag Adolf Heesch, Meldorf/Holstein 1952, 16 S.

b) Artikel

5. Über Bühnenmusik August Halms. (= Abschnitt aus: "Shakespeare-Aufführungen"). In: Die Freie Schulgemeinde, 10. Jg., H. 1, Okt. 1919, S. 19 - 30
6. Geformte Bewegung und Tanz beim Bühnenspiel. In: Die Tat, 13. Jg., H. 11, Febr. 1922, S. 839-845
7. Spielen lernen. In: Junge Menschen, 6. Jg., H. 2, Febr. 22, S. 31-33

8. Die Kultivierung des Laienspiels. Vorbedingung zu einer Erneuerung des Theaters. In: Die Tat, 14. Jg., H. 7, Okt. 22, S. 519-526
9. Nachwort zu der Frankfurter Tagung "Jugend und Bühne". In: "Jugend und Bühne", hrsg. von Pallat/Lebede, erw. Ausgabe, Breslau 1925, S. 321-335
10. Shakespeare und unsere Zeit. In: Junge Menschen, 6. Jg., H. 2, Febr. 1925, S. 28-30
11. Die verwünschte Flachheit des Bühnenbildes und ihre Bekämpfung durch eine Kunst der Chorik. In: Bl. f. L. u. J. 1925, 2. Jg., 2. H., S. 31-37
12. Bewegungsspiele und Schulbühne. In: Künstlerische Körper-schulung. Breslau: F. Hirt 1926, S. 150-163
13. Eine Lehrbühne für das Jugend- und Laienspiel. In: Pädagogisches Zentralblatt, 7. Jg., H. 5, Mai 1927, S. 294-296
14. Das Bewegungsspiel. In: Tanz und Reigen. Hrsg. v. Dr. Ignaz Gentges, Berlin 1927, S. 90-99
15. Eine Betrachtung zum heutigen deutschen Jugend- u. Laienspiel. In: Die Erziehung, 3. Jg., H. 7, April 1928, S. 433-440
16. Das handwerksmässige Schreiben von Bühnenspielen als deutsch-kundl. Arbeitsunterricht auf der Oberstufe. In: Päd. Zentralblatt, 8. Jg., H. 5, Mai 1928, S. 320-324
17. Vorkommen, Grenze und Bedeutung der eigenschöpferischen Tätigkeit in Schul- und Jugendspiel. In: Die Jugendbühne, 8. Jg., H. 6, Sept. 1928, S. 81-84
18. Jugendbildung und Theater. In: Die Erziehung, 4. Jg., H. 12, Sept. 1929. S. 674-681
19. Bewegungsspiel. Stichwortartikel in: Sachwörterbuch der Deutsch-kunde. Bd. 1, Leipzig und Berlin: B.G. Teubner 1930, S. 146

20. Dramen als Laienspiel. Auseinandersetzung und Versuch einer sachlich begründeten Fragestellung. In: Jugendschriften-Warte (hrsg. und verlegt von den vereinigten Prüfungsausschüssen), 36. Jg., Nr. 4, April 1931 S. 37-39
21. Die Bedeutung des Theater- und Laienspiels für die heutige Volksbildung. In: Geistige Formung der Jugend unserer Zeit. Berlin: Verlag Reichsausschuss der dt. Jugendverbände 1931, S. 87-101
22. Das neue Singspiel der Schule am Meer. In: Bl. d. Aussengemeinde d. Schule am Meer, 14. Rundbrief, April 1931, S. 2-4
23. Das Gebrauchs-Theaterstück. Ein Beitrag zur Frage des Laienspiels an Schulen. In: Päd. Zentralbl., 11. Jg., H. 7-8, Juli/August 1931, S. 411-417
24. Zur Pflege des Laienspiels in den Jugendgruppen. In: Die Jugendpflege, 9. Jg., H. 3, März 1932 S. 61-65
25. Shakespeare und das heutige deutsche Laienspiel. In: Shakespeare-Jahrbuch. Hrsg. im Auftrag der Dt. Shakespeare-Gesellschaft von Wolfgang Keller und Hans Hecht. Band 69, Leipzig 1933, S. 112-120
26. Das Laienspiel im Wandel der dt. Jugendbewegung. In: Will Vesper: Dt. Jugend - 30 Jahre Geschichte einer Bewegung. Berlin: Holle & Co., Verlag GmbH., 1934, S. 253-258
27. Vorwort zu: Wolfgang Foerster: Das Scharadenspiel und das Sprungschanzenstück als Vorbereitung zum Laienspiel. Potsdam: L. Vögenreiter Verlag, 1937
28. Meldorfer Spielweise. Eine Art Selbstanzeige. In: "Die Laienspielgemeinde" hrsg. von Rudolf Mirbt und Ulrich Kabititz. Kassel 1951, 2. Jg., H. 2, S. 38-40
29. Akademiekurse für musische Elementarbildung? Vorschlag eines Gesprächs am Runden Tisch. In: "Die Sammlung", H. 1, 1952

Eine vollständige Bibliographie sämtlicher Werke Luserkes bis zum Jahre 1937 findet sich bei Kiessig, "Martin Luserke. Gestalt und Werk. Versuch einer Wesensdeutung. Anhang: Monographische Bibliographie" (Diss. Leipzig 1936); 210 Nummern.

Hier angeführt sind lediglich die hauptsächlich benutzten Arbeiten Martin Luserkes.

Luserkes Spiele

(Nur soweit veröffentlicht. In der Reihenfolge ihres Erscheinens)

1. Fünf Komödien und Fastnachtsspiele aus der Freien Schulgemeinde Wickersdorf. Wickersdorfer Bühnenspiele, Reihe 1. München: E. W. Bonsels & Co. 1912. 167 S. Inhalt: Karl der Grosse und der Pfaffe Ameis (Groteskspiel; von Luserke allein), Der unsichtbare Elefant (Märchenlustspiel; von Luserke allein), Die Zeichensprache (Groteskspiel von Luserke allein), Blut und Liebe (Groteskspiel; Werkstatt-Arbeit), Das Abenteuer in Tongking (Groteskspiel; Werkstatt-Arbeit)
2. Die drei Wünsche. Ein Märchenspiel. Wickersdorfer Bühnenspiele, Reihe 2, Nr. 1. Lauenburg: A. Saal. 1922. 40 S. (von Luserke allein)
3. Brunhilde auf Island. Ein wahrhaft romantisches Sonnwendspiel. Wickersdorfer Bühnenspiele, Reihe 2, Nr. 2. Lauenburg: A. Saal. 1922. 72 S. (Heldenspiel; von Luserke allein)
4. König Drosselbart. Ein Wikingermärchen. Wickersdorfer Bühnenspiele, Reihe 2, Nr. 3. Lauenburg: A. Saal. 1922. 72 S. Neue Ausgabe: Spiele der Jugend- und Laienbühne. Potsdam: L. Voggenreiter. 1933. 63 S. (Heldenspiel; von Luserke allein; Musik dazu von August Halm)
5. Der gläserne Spiegel. Ein Märchenspiel. In: Jugend und Bühne. Breslau: Ferd. Hirt. 1925. S. 71-136. Auch als Sonderdruck. Neue Ausgabe mit dem Untertitel: Ein grosses Spiel für Mädelsgruppen. Spiele der Jugend- und Laienbühne. Potsdam: L. Voggenreiter. 1936. 63 S. (Heldenspiel; von Luserke allein; Musik dazu von August Halm)
6. Blut und Liebe. Ein Ritter-Schauer-Drama. Münchner Laienspiele, Nr. 9. München: Chr. Kaiser 1925. 52 S.; 8. - 10. Tsd. ebenda 1931. Spätere Auflagen: Leipzig: Arwed Strauch; Weinheim/Bergstrasse: Dt. Laienspielverlag. (Groteskspiel; Werkstatt-Arbeit; Musik dazu von Martin Luserke)

7. Das Abenteuer in Tongking. Ein exotisches Spiel. Münchner Laienspiele, Nr. 10. München: Chr. Kaiser. 1925. 60 S.; 3. Auflage ebenda 1933. Spätere Auflagen: Leipzig: Arwed Strauch; Weinheim/Bergstrasse: Dt. Laienspielverlag. Ausgebaute Fassung: Meldorfer Spielweise, Reihe 1. Meldorf/Holstein: Adolf Heesch. 1950 (Groteskspiel; Werkstatt-Arbeit; Musik zur ausgebauten Fassung von Heinrich Lohse).
8. Der kupferne Aladin. Ein orientalisch-mystisches Spiel. Münchner Laienspiele, Nr. 11, München: Chr. Kaiser. 1925. 62 S. Spätere Auflagen: Leipzig: A. Strauch; Weinheim/Bergstrasse: Dt. Laienspielverlag. (Märchenspiel; Werkstatt-Arbeit)
9. B 7 Q 3.8 oder die Geheimnisse des Dreikontinente-Kraftwerkes Mittelländisches Meer - Totes Meer. Eine telefonisch-tellurisch-technische Groteske. Münchner Laienspiele, Nr. 12. München: Chr. Kaiser. 1925. 96 S.; 3. Auflage, 1931 ebenda. (von Luserke allein) Spätere Auflagen: Leipzig: A. Strauch; Weinheim/Bergstrasse: Dt. Laienspielverlag.
10. Das unterste Gewölbe oder die Hochzeit auf Wurmbstein. Münchner Laienspiele, Nr. 18. München: Chr. Kaiser, 1926. 72 S. Lustig-schauriges Ritterspiel; (Groteskspiel; von Luserke allein; Musik dazu von Eduard Zuckmayer). Spätere Auflagen: Leipzig: A. Strauch; Weinheim/Bergstrasse: Dt. Laienspielverlag.
11. Der unsichtbare Elefant. Ein Märchenlustspiel. Münchner Laienspiele, Nr. 33. München: Chr. Kaiser. 1927. 64 S. Spätere Auflagen: Leipzig: A. Strauch; Weinheim/Bergstrasse: Dt. Laienspielverlag. (von Luserke allein)
12. Der Brunnen If. Ein Zaubermärchen. Münchner Laienspiele, Nr. 34, München: Chr. Kaiser. 1927. Spätere Auflagen: Leipzig: Arwed Strauch; Weinheim/Bergstrasse: Dt. Laienspielverlag. 63 S. (Werkstatt-Arbeit)
13. Der Turm von Famagusta. Ein Bühnenspiel zur Grundsteinlegung des Hallenbaus der Schule am Meer auf Juist, Pfingsten 1930. Juist: Selbstverlag der Schule am Meer. 1930. Neue Ausgabe: Spiele der Jugend- und Laienbühne. Potsdam: L. Voggenreiter. 1934. 45 S. (Märchenspiel; Werkstatt-Arbeit)

14. Die kleine Flöte. Märchengroteske. München:
Valentin Höfling. 1931. 51 S. 2. Auflage ebenda 1933. Neuauf-
lage: Bärenreiter - Laienspiele. Kassel: Bärenreiter-Verlag. 1949.
39 S. (Märchenspiel; Werkstatt-Arbeit)
15. Die herrliche Windbüchse. Ein Jungenstück. Spiele der Jugend-
und Laienbühne. Potsdam: L. Voggenreiter. 1934. 76 S. (Gro-
teskspiel; Werkstatt-Arbeit)
16. Der Räuberjunge. Ein wildromantisches Spiel. Münchner Laienspie-
le. München: Chr. Kaiser. 1934. 71 S. Spätere Auflagen:
Leipzig: A. Strauch; Weinheim/Bergstrasse: Dt. Laienspielver-
lag. (Groteskspiel; Werkstatt-Arbeit)
17. Der Stein Manipur. Ein indisch-heisses Drama. Spiele der Jugend-
und Laienbühne. Potsdam: L. Voggenreiter. 1936. 61 S. (Grotesk-
spiel; Werkstatt-Arbeit; Musik dazu von Eduard Zuckmayer)
18. Der Teufel mit den drei goldenen Haaren. Ein Spiel nach dem
Grimmschen Märchen. Spiele der Jugend- und Laienbühne. Pots-
dam: L. Voggenreiter. 1936. 63 S. Ausgebaute Fassung: Mel-
dorfer Spielweise, Reihe 4. Meldorf/Holstein: A. Heesch. 1950.
(Märchenspiel; Aufbau Werkstatt-Arbeit, Ausführung von Luserke
allein)
19. Ritter Ruthland. Dramatische Reigen auf eine Pavanne von
William Byrd. Meldorfer Spielweise, Reihe 3. Meldorf/Holstein:
Adolf Heesch. 1950
20. Grugen Kreefte oder König Peer Spielmanns Bassgeige. Ein Spiel
von der Wattenküste. Meldorfer Spielweise, Reihe 5. Meldorf/
Holstein: A. Heesch. 1951. (Werkstatt-Arbeit)

Nur im Manuskript vorliegende Spiele

(Nach Kiessig)

a) von Luserke allein verfasst:

Märchen

- 1) Der goldene Brunnen. Märchenspiel von Menschen und den letzten Riesen. (Musik von Eduard Zuckmayer. - Aufgeführt)
- 2) Cindi Oebo. Eines Sommertages Spiel. (Nicht aufgeführt)
- 3) Die Herrlichkeit der Dichtkunst oder das grünblühende westturkestanische Karneelveilchen. Ein chinesisches Verkleidungsstück für Mädchen. (Nicht aufgeführt)
- 4) Der Fischer und syne Fru (Nicht aufgeführt)
- 5) Ghandamadana. Ein dramatisches Gedicht. (Musik von August Halm. - Nicht aufgeführt)
- 6) Gevatter Tod. (Fragment. - Nicht aufgeführt)
- 7) Schelmenkönig. Rokoko-Mondscheinmärchen. (Zwei Fassungen . - Nicht aufgeführt)
- 8) Schwan kleb an. (Aufgeführt)
- 9) Die schwarze Sonne. (Aufgeführt)
- 10) Der Trommler. Singspiel. (Musik v. E. Zuckmayer. - Aufgef.)
- 11) Das Wasserschloss. (Aufgeführt)

Grotesken

- 12) Der Lindwurm. (Nicht aufgeführt)
- 13) Qualm-Qualim oder die 23. Sendestunde. Eine Menschheitsgroteske. (Musik von E. Zuckmayer. - Aufgeführt)
- 14) Der Werwolf. (Aufgeführt)
- 15) Der Zelluloidknopf. Überdetektiv-Groteske. (Aufgeführt)

Heldenspiele

- 16) Beowulf. Ein Spiel von Helden. (Nicht aufgeführt)
- 17) Don Quijote. (Fragment. - Nicht aufgeführt)
- 18) Vogt Stier. Singspiel. (Keine endgültige Fassung. - Nicht aufgeführt)

b) Werkstattarbeit

Märchen

- 1) Die tönenden Steine auf Monga. Singspiel. (Musik von Eduard Zuckmayer. - Aufgeführt)

Grotesken

- 2) Der Dämonenschlächter. (Aufgeführt)
- 3) Gas unter Andorra. Teil I, II, III. (Nicht aufgeführt)
- 4) Vorsicht, der Mond! oder 9 Millionen Volt! (Aufgeführt)

Zeitschriften

Blätter der Aussengemeinde der Schule am Meer

Blätter für d. Laiensp. 1. Jg., Ffm 1924. Ab Jg. 2 fortgesetzt als Blätter für Laien- und Jugendspieler, Berlin: Ab 5. Jg.: Blätter für Laienspieler. Ab 7. Jg. (1930): Das Volksspiel. Blätter für Laienspiel und Volkstum. Bis 1933

Das Deutsche Volksspiel. Jg. 1933 ff.

Das Lagerfeuer, Bad Godesberg-Mehlem

Der Laienspieler. Blätter für die Freunde des Deutschen Laienspiel-Verlags. Folge 1 (Sept. 1949), Rotenburg an der Fulda. Ab Folge 8 (Jan. 1952) Weinheim/Bergstrasse

Deutsche Freischar

Die Erziehung

Die Freie Schulgemeinde

Die Jugendbühne

Die Jugendpflege

Die Laienspielgemeinde. Kassel-Wilhelmshöhe. Ab Herbst 1949 Hrsg. von Rudolf Mirbt. (2. u. 3. Jg. zus. mit Ulrich Kabitz)

Die Tat, Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur. Jena, Monatsschrift zur Gestaltung neuer Wirklichkeit

Jugendschriftenwarte. Hrsg. u. verlegt von den vereinigten deutschen Prüfungsausschüssen für Jugendschriften

Junge Menschen. Monatshefte für Politik, Kunst, Literatur und Leben aus dem Geist der jungen Generation, Hamburg

Orplid. Literarische Monatsschrift in Sonderheften. M. - Gladbach-Köln

Pädagogisches Zentralblatt

Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben. Zweimonatsschrift. Düsseldorf

Zeitschrift für Geschichte der Erziehung und des Unterrichts (Neue Folge der Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte), Berlin

Das Volksspiel. Blätter für Spiel und Feier. Hrsg. von Josef Maria Heinen. München 1952 ff.

Sammelbände, Nachschlagwerke

Begegnungen und Wirkungen. Festgabe. Rudolf Mirbt zum sechzigsten Geburtstag (Umschlagtitel), hrsg. von Hermann Kaiser. Kassel und Basel (Bärenreiterverlag) 1956. 168 S.

Der grosse Brockhaus, Stichwortartikel "Laienspiel"

Das Laienspielbuch. Hrsg. von Dr. Ignaz Gentges, Reinhard Leibbrandt, Rudolf Mirbt und Bruno Sasowsky, Berlin 1929, 176 S.

Deutscher Laienspielverlag. Gesamtverzeichnis 1954/55

Gemeinschaftsbühne und Jugendbewegung. Hrsg. von W.C. Gerst, 2. Auflage Frankfurt/M. 1925, 168 S.

Günther, Herbert (Hrsg.): Für Artur Kutscher. Ein Buch des Dankes. Düsseldorf 1938, 336 S.

Jugend und Bühne. Unter Mitarbeit von ... im Auftrag des Zentralinstituts für Erz. u. Unterr. hrsg. von Ludwig Pallat und Hans Lebede. Erw. Ausgabe Breslau 1925, 335 S.

Künstlerische Körperschulung. Unter Mitarbeit von ... hrsg. von Ludwig Pallat und Franz Hilker, 2. Auflage, Breslau 1925, 168 S.

Rein: Handbuch der Pädagogik; Stichwortartikel Schulkomödie, Schuldrama, Kinderschauspiele

Sachwörterbuch der Deutschkunde, Leipzig-Berlin 1930; Stichwortartikel Schul- und Jugend-Bühnenspiel (Verf.: K. Thomae)

Shakespeare-Jahrbücher der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Berlin

Thespis. Das Theaterbuch 1930. In Verbindung mit Kurt Karl Eberlein und Oskar Fischel hrsg. von Rudolf Roessler, Berlin 1930. Mit "Bibliographie der Theatergeschichte und des modernen Theaterwesens", bearbeitet von Dr. Ignaz Gentges

Volksspiel und Feier. Alphabetisches Suchbuch nebst Stoffsammlung für Brauch, Freizeit und Spiel. München-Hamburg-Berlin 1936

Wille und Werk. Ein Werkbuch des BVB, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft in der Reichsgeschäftsstelle des Bühnenvolksbundes unter Leitung von W. C. Gerst. Mitarbeiter ... Berlin 1928

Tanz und Reigen. Hrsg. von Dr. Ignaz Gentges, 1. Auflage, Berlin 1927, 105 S.

Bücher und Abhandlungen

Becker, Howard: Vom Barette schwankt die Feder. Die Geschichte der deutschen Jugendbewegung. Aus dem Englischen übertragen von Leda Weller, Wiesbaden 1949

Berdolt, Josef: Das Laienspiel in den Lietz'schen Landerziehungsheimen. In: Das Volksspiel, 6. Jg., 2. H., S. 95-96

Bonn, Friedrich: Jugend und Theater, Emsdetten 1939 (Diss.)

Borvitz, Dr. Walther: Das Laienspiel an der Oberrealschule zum Dom in Lübeck. In: Das Volksspiel, 6. Jg., 2. H., S. 31-34

Borvitz: Die Einrichtung einer Schulbühne. (Mit 3 Abb.) In: Die Laienspielgemeinde, 5. Jg., 1. H., S. 3-4

Brandenburg, Hans: Der moderne Tanz, München 1921

Brandenburg: Das Theater und das neue Deutschland. Ein Aufruf, Jena 1919

Brandenburg: Nachwort zu Luserke, "Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele", Heilbronn-Stuttgart, S. 159-168

Brandenburg: Der Tanz und unsere Zeit. In: Tanz und Reigen, Berlin 1927, S. 8-11

Brandenburg: Das neue Theater, Leipzig 1928

Brix, Dr. Gertraude: Wesen, Gestaltung und Wert der jugendlichen Laienspielbewegung in den Jahren der Wirrnis von 1918 bis 1933, Rostock 1937 (Diss.)

Bries, Otto: Über die Jugendspielscharbewegung. In: Orplid, 1925, 2. Jg., H. 7

Dieke, Dr. Gertraude: Die Blütezeit des Kindertheaters. Ein Beitrag zur Theatergeschichte 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. VIII und 214 Seiten, 8 Abb. = Bd. 8 der Schaubühne. Quellen und Forschung zur Theatergeschichte, hrsg. von Univ.-Prof. Dr. Carl Niessen u. Univ.-Prof. Dr. Artur Kutscher

Elwenspoek, Curt: Das Bühnenspiel der Jugendbewegung und die Bestrebungen Martin Luserkes. In: Junge Menschen, 6. Jg., 7. H., Juli 1925, S. 185-186

Ettmayr, Anton: Das Schultheater, sein Wesen und Wert. In: Bl. f. L. u. J., 3. Jg., 1. H., S. 2-6

Foerster, Wolfgang: Das Scharadenspiel und das Sprungschanzenstück, Potsdam 1937

Gentges, Dr. Ignaz: Schulspiel. In: Bl. f. L. u. J., 3. Jg., 1. H., S. 1-2

Gentges: Das Laienspiel in der Schule. In: Wirkendes Wort, 5. Jg., 1954/55, 4. H., S. 224-231

Gerlach, Walter: Das Schuldrama des 18. Jahrhunderts unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung der Jugendliteratur. In: Zs. f. Gesch. d. Erz. u. d. Unterr., 5. Jg., Berlin 1915, S. 93-122

Goethe, Joh. Wolfgang von: Shakespeare und kein Ende, 1815

Groos, Karl: Die Spiele der Menschen, Jena 1899

Hagen, Otto: Shakespeare als Bewegungsspiel. Die Jugendaufführung des "Sturm" (unter Luserkes Regie) in Berlin. In: Shakespeare-Jahrbuch 1928, Bd. 64, S. 221-226

Huizinga, Johan: homo ludens. Basel-Brüssel-Köln-Wien 1938, 345 S.

Jantzen, Dr. Walther: 50 Jahre Laienspiel. In: Begegnungen und Wirkungen, S. 127-131

Kiessig, Martin: Martin Luserke. Gestalt und Werk. Versuch einer Wesensdeutung. (Phil. Diss. Leipzig 1936) Baruch/Mark (Särchen) 1936, 186 S., 1 Tafel

Kutscher, Prof. Dr. Artur: Das Salzburger Barocktheater, Wien 1924, erweitert als: Vom Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen, Düsseldorf 1939

Kutscher: Drama und Theater, München 1946, 33 S.

Kutscher: Grundriss der Theaterwissenschaft, München 1949

Kutscher: Stilkunde der deutschen Dichtung, Bremen-Horn, 1. Bd. 1951
2. Bd. 1952

Lebede, Hans: Von Martin Luserke und seiner Arbeit. In: Die Jugendbühne, 10. Jg., 5. H., Juli 1930, S. 80-82

Lindemann, Friedrich: Aufführung von Shakespeares "Sturm" (in Berlin), als Bewegungsspiel unter der Spielleitung von Martin Luserke. In: Pädagogisches Zentralblatt, 8. Jg., 5. H., Mai 1928, S. 315-320

Maasse Johannes: "Vom Schullustspiel in früherer Zeit", In: Bl.f. L.u.J., 2. Jg., 1. H., S. 31-36

Maassen: Drama und Theater der Humanistenschulen, Augsburg 1929, 130 S.

Majer-Leonhard, Ernst: Schultheater. In: Gemeinschaftsbühne und Jugendbewegung, Frankfurt/M. 1924

Mirbt, Rudolf: Münchener Laienspielführer, München 1934

Mirbt: Neue Spiele, In: Das Deutsche Volksspiel, 2. Jg., 3. H., Febr./März 1935

Mirbt: 15 Jahre Münchner Laienspiel. In: Das Deutsche Volksspiel, 5. Jg., 6. H., 4. März 1938

Mirbt: Von der eigenen Gebärde, München 1951, 122 S.

m, (=Mirbt, Rudolf): Ein Gespräch über musische Bildung, Laienspielgemeinde, 3. Jg., 3. H., S. 74

Mönckeberg, Vilma: Die schöpferischen Kräfte des Theaters nach dem Weltkrieg, Hamburg 1946, 32 S.

Müller, Albert: Jugendspiel und klassisches Lustspiel. In: Bl.f.L.u.J., 2. Jg., 1. H., S. 28-31

Müller, Alwin: Martin Luserke zum 70. Geburtstag. In: Die Laienspielgemeinde, 1. Jg., 2. H.

Müller, Joh.: Das Jesuitendrama deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665), 2 Bde., Augsburg 1930, 98 S. und 150 S.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872

Oberborbeck, Felix: Die Jugendoper der Gegenwart. In: Begegnungen und Wirkungen, S. 68-70

Orff, Carl: Shakespeares "Sommernachtstraum" nach der Übersetzung von Aug. Wilh. v. Schlegel, eingerichtet und mit Musik versehen.

Petzert, Wolfgang: Otto Falckenberg. Mein Leben - Mein Theater. München - Wien-Leipzig 1944, 502 S.

Rothenburg, Fritz: Luserke-Spielfahrt durch 18 deutsche Städte. In: Die Jugendbühne, 10 Jg., 5. H., Juli 1930, S. 82-86

Ruppel, K.H.: Nocturno mit Trompete und Kontrabass. Orffs "Sommernachtstraum" in Darmstadt. In: Südd. Zeitung vom 4. 11. 1952

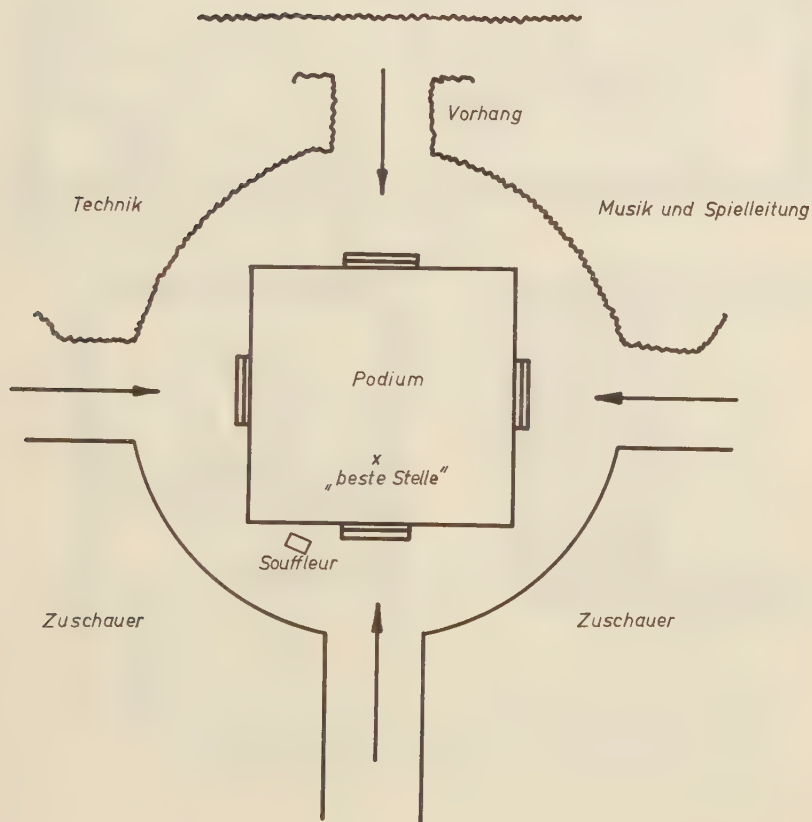
Seidat, Oskar: Laienspiel - Wozu? In: Der Laienspieler, Folge 1, Sept. 1949, S. 1-6

Seidelmann, Prof. Karl: Martin Luserke. In: Der Laienspieler, 2. Folge, Jan. 1950, S. 38-39

Schnell, Edgar: Dramen als Laienspiele. In: Jugendschriftenwarte, 36. Jg., Nr. 1, Jan. 1931, S. 8-12

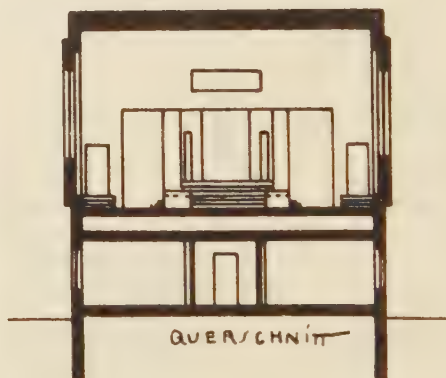
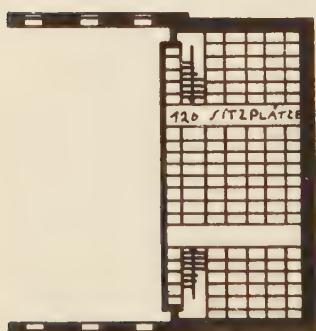
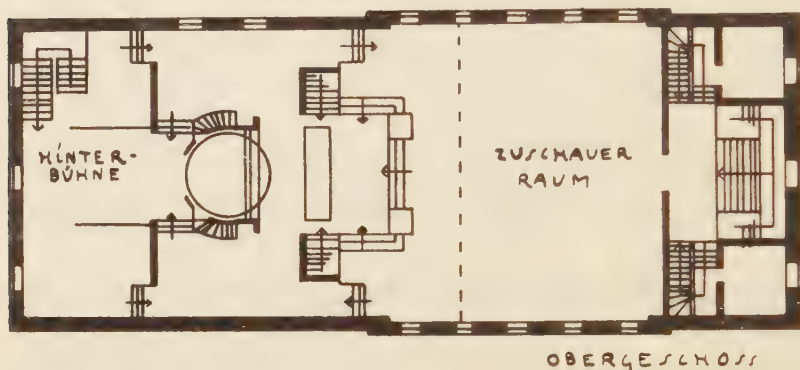
- Sasowsky, Bruno: Martin Luserke, "Das Laienspiel". In: Das Volksspiel, 6. Jg., 3. H., S. 169-171
- Stahl, Ernst Leopold: Shakespeare und das deutsche Theater, Stuttgart 1947, 768 S., mit 117 Abb.
- Sternberger, Dolf: Literarische Vergleichung. Der deutsche Sommer-
nachtstraum.
- Sydow, Kurt: Weltliches Laienspiel, Hannover 1950, 151 S.
- Sydow: Besuch bei Martin Luserke. In: Die Laienspielgemeinde, 2. Jg., 3. H., S. 79
- Sydow: Martin Luserke spielt in Hannover. In: Die Laienspielgemeinde, 4. Jg., 1. H., S. 24-26
- Vesper, Will: Deutsche Jugend - 30 Jahre Geschichte einer Bewegung, Berlin 1934
- Warner, Theodor: Das Jugendsingspiel. In: Begegnungen und Wirkungen, S. 61-67
- Weder-Naumburg: Martin Luserke und das "neue Schultheater". In: Die Jugendbühne, 10. Jg., 5. H., Juli 1930, S. 76-77
- Wiemer, Rudolf Otto: Grundlegung des Laienspiels durch Martin Luserke. In: Die Laienspielgemeinde, 3. Jg., 1952, H. 3
- Wyneken, Gustav: Wickersdorf, Lauenburg 1922, 152 S.
- Zastrau, Alfred: Laienspiel-Werbefahrt mit Martin Luserke. In: Deutsche Freischar, 2. Jg., 2. H., 1929-1930, S. 105-109
- Ziegler, Karl: Das volksdeutsche Laienspiel. (Diss. Erlangen 1937)

Prinzip der Bewegungsbühne.



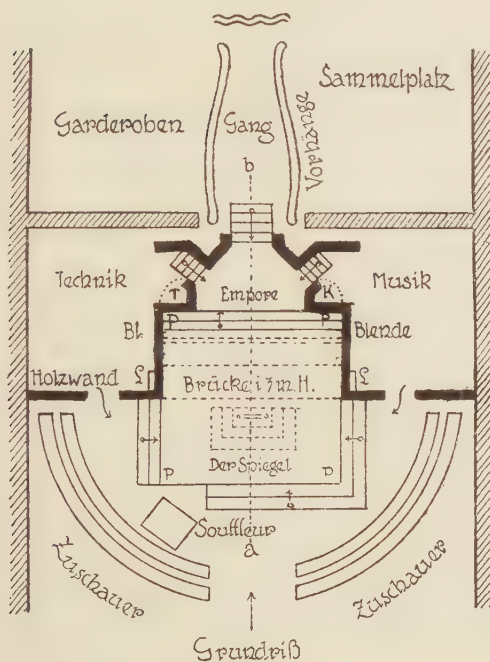
Plan einer groß angelegten Bewegungsbühne mit Über- und Unterbau und Raum für 300 Zuschauer

(Entwurf für eine Lehrbühne des Jugendspiels zur Veranstaltung praktischer Ausbildungskurse für Spielleiter. in Verbindung mit der Schule am Meer, Juist, Nordsee). M. Luserke und Architekt Josef Rings, Essen

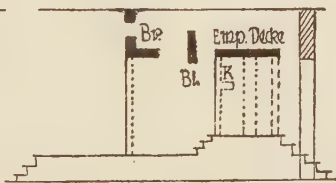


Aus: M. Luserke, "Jugend- und Laienbühne. Eine Herleitung von Theorie und Praxis des Bewegungsspiels aus dem Stil des Shakespeareschen Schauspiels". Bremen 1927, nach S. 184 (Verkleinerte Wiedergabe)

Skizze einer Bühne für Bewegungsspiele



- P.P.P.P Podium (Spielplatz)
 Die Empore noch
 3 Stufen höher
 K Kommandostand
 2 m hoch (Spielleiter)
 T Techniker
 S Leitern auf die
 Brücke
 Bl. Blendwand so
 daß die Brücke
 und die niedrigere
 Holzdecke der Empore
 den hinteren Teil
 der Bühne abdecken



Aus: "Jugend und Bühne"

herg. von Ludwig Pallat und Hans Lebede.

Erw. Ausgabe. Breslau 1925, S. 73

Lebenslauf

Geboren am 9. Mai 1929 in Speyer am Rhein.

Volksschule und Oberschule für Jungen/Gymnasium mit Realabteilung in Speyer. Abitur 1949. Ergänzungsprüfung gr. Latinum 1954 am Gymnasium in Metten Ndby.

Vom Sommersemester 1950 bis zum Sommersemester 1953 und im Wintersemester 1954/55 Studium an der Universität in München.

Vorlesungen und Übungen belegt und besucht bei den Herren Professoren: in Theaterwissenschaft: Dr. Hans Heinrich Borchardt, Dr. Hanns Braun, Dr. Edgar Hederer, Dr. Artur Kutscher; in neuerer deutscher Literaturgeschichte: Dr. Hans Heinrich Borchardt, Dr. Edgar Hederer, Dr. Artur Kutscher, Dr. Friedrich von der Leyen, Dr. Helmut Motekat, Dr. Friedrich Wilhelm Wentzlaff-Eggebert; in Kunstgeschichte: Dr. Alois Elsen, Dr. Ernst Gall, Dr. Werner Gross, Dr. Hans Jantzen, Dr. Franz Roh, Dr. Hans Sedlmayr, Dr. Karl Hermann Usener; in Zeitungswissenschaft: Dr. Hanns Braun, Dr. Karl d'Ester; in sonstigen Fächern: Dr. Theodor Dombart, Dr. Romano Guardini, Dr. Rudolf Kriss, Dr. Fritz Leist, Dr. Walter Riezler, Dr. Kurt Schilling, Dr. Fedor Stepun, Dr. Max Treu, Dr. Aloys Wenzl.



